Maestria e colorito, disegno et invenzione


·NOSTRA·CONVERSATIO·IN·COELI·EST·

I DIPINTI DI FRA' BARTOLOMEO
NEL MUSEO NAZIONALE DI VILLA GUINIGI
Storia e restauro

testi di

Claudio Gulli
Claudia Marchese
Thierry Radelet
Luigi Colombini



Maestria e colorito, disegno et invenzione

Un ricordo a Rodolfo Cozzani

MiBACT
POLO MUSEALE TOSCANA
Musei nazionali di Lucca
PALAZZO MANSI | VILLA GUINIGI

Ideazione e coordinamento Antonia d'Aniello
con la collaborazione di Claudio Casini

Fotografie Luca Lupi, Thierry Radelet

Restauro Lo Studiolo snc di Luigi Colombini, Maddalena Lazzareschi e Lucia Ricciarelli; Ilaria Nardini per la collaborazione al restauro delle tele; Laura Del Muratore per la collaborazione al restauro della cornice; Maddalena Lazzareschi per la documentazione fotografica durante l'intervento di restauro; Acme 04 srl per la logistica e la movimentazione delle tele

Analisi non invasive Thierry Radelet

Analisi scientifiche Stefano Volpin; Giuseppe Laquale per le indagini in microscopia digitale; Marcello Spampinato per le indagini stratigrafiche; Laboratorio Analisi Enologica Lucchese - rilevazioni strumentali campioni tela

Ringraziamenti Nikolay Azovtsev, Luca Baroni, Albert Elen, Massimo Ferretti, Michele Giannelli, Antonio Mazzotta, Sara Melosi, Mariella Morotti, Antonio Natali, Daniele Puschi, Eleonora Rossi, Restauro e studio Tessili s.n.c. di D. Digilio e G. Cambini, Federica Siddi

Ufficio comunicazione e valorizzazione dei Musei nazionali di Lucca
Ilaria Giulia Pergola e Valeria Mongelli

Progetto grafico Marco Riccucci

Stampa San Marco Tipografia, Lucca

Il restauro dei due dipinti è stato realizzato con finanziamento del MiBACT e il contributo di Opera Laboratori Fiorentini S.P.A per il restauro estetico e il restauro cornice del dipinto raffigurante l'*Eterno e le sante Maddalena e Caterina in estasi*; Arteria Srl per la separazione delle parti della cornice

Il documento d'archivio è pubblicato con la seguente autorizzazione
MiBACT Archivio di Stato di Lucca, prot. 1048 del 13/04/2015

Per le fotografie dei disegni di Rotterdam: I 563 M 3 verso (Studio Buitenhof, L'Aja); tutte le altre (Studio Tromp, Rotterdam)

Abbreviazioni
ASL = Archivio di Stato di Lucca
BSL = Biblioteca statale di Lucca
ASCLU = Archivio storico del Comune di Lucca
SBAPSAE LUMS = Archivio della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio delle province di Lucca e Massa Carrara

con il contributo di



L'azzurro splendente del prezioso lapislazzuli col quale è stato dipinto il cielo che fa da sfondo al magnifico capolavoro di Fra' Bartolomeo con l'*Eterno tra le sante Maddalena* e *Caterina d'Alessandria* accoglie e sorprende i visitatori del Museo nazionale di Villa Guinigi dopo la conclusione dell'intervento di restauro, reso possibile per l'ultima fase dal contributo della Galleria degli Uffizi in occasione del prestito dell'opera alla mostra *Puro, semplice* e *naturale nell'arte a Firenze fra Cinque* e *Seicento*, realizzata nel 2014.

La bellezza di questa celebre immagine, oggi pienamente restituita ad una nuova luce dal restauro, segna il primo evento culturale che il museo lucchese propone dopo la nascita della nuova struttura ministeriale del Polo Museale regionale della Toscana, che dal 9 marzo 2015 riunisce la gran parte dei musei statali della regione, compresi quindi i due musei nazionali lucchesi, e che è stato istituito secondo le linee e le prescrizioni della riforma del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo attualmente in atto. Il Polo regionale è una realtà del tutto nuova, che prenderà la sua forma definitiva ereditando musei e siti monumentali sinora gestiti separatamente dalle varie Soprintendenze territoriali, e rivolgendo il suo operato in maniera specifica alle attività di valorizzazione delle raccolte museali, mirando alla creazione di una rete regionale che le riunisca e le colleghi, ed operando in stretta collaborazione con tutte le altre realtà museali, culturali ed istituzionali presenti sul territorio, con una speciale attenzione anche al turismo.

L'iniziativa dedicata agli splendidi dipinti di Fra' Bartolomeo presenti a Lucca, per la quale ringrazio Antonia d'Aniello, esperta direttrice dei Musei nazionali, nasce ben prima della costituzione del nuovo Polo regionale, nell'ambito della efficace attività della Soprintendenza

lucchese. Nel coinvolgimento di diverse istituzioni culturali presenti in città, l'iniziativa esprime però già perfettamente quella stessa volontà di collaborazione e di condivisione delle esperienze e delle ricerche sul patrimonio museale, volta a restituire ad un pubblico esigente e preparato i risultati degli attenti restauri e degli studi ad essi collegati, in una cornice complessiva che intende valorizzare ancor più il Museo di Villa Guinigi.

Sono quindi grato ad Antonia d'Aniello per avermi subito informato e coinvolto in questa iniziativa, il cui merito va pienamente riconosciuto a chi ha finora egregiamente lavorato nella Soprintendenza di Lucca, ed a tutti i collaboratori esterni che a vario titolo hanno dato i loro importanti contributi tecnici o di studio, e che qui voglio ringraziare collettivamente, rimandando alla lettura degli altri testi introduttivi per i loro nomi. Un ringraziamento particolare va alla Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, per aver sostenuto questa pubblicazione.

Mi auguro che le attività dei bellissimi musei di Lucca proseguano e si arricchiscano nell'ambito del nuovo Polo Museale della Toscana, procedendo verso un sempre più ampio sviluppo e nella prospettiva del coinvolgimento sempre maggiore di un pubblico attento e consapevole.

Stefano Casciu
Direttore del Polo Museale regionale della Toscana

Fra il 2006 e il 2014 sono state restaurate le due grandi tele di Fra' Bartolomeo, dipinti di proprietà statale esposti, sin dalla sua riapertura nel 1968, nel Museo nazionale di Villa Guinigi a cui è affidata in deposito temporaneo anche la preziosa tavola dello stesso Maestro, proveniente dalla cappella del Santuario del duomo cittadino.

Il restauro delle due maestose pale d'altare, l'*Eterno con le sante Maddalena e Caterina in estasi*, del 1509, e la *Madonna della Misericordia*, del 1515, fra i primi dipinti su tela di considerevoli dimensioni (la prima di 390 cm di altezza e 257 di larghezza; la seconda di cm 362 x 236), è stato eseguito con grande maestria e sensibilità non comune da Luigi Colombini, Ilaria Nardini, Maddalena Lazzareschi e Lucia Ricciarelli della ditta Lo Studiolo di Lucca, ed è stato preceduto da indagini non invasive condotte da Thierry Radelet che hanno permesso di ottenere informazioni sulla tecnica pittorica e sulla genesi esecutiva.

Claudia Marchese, giovane e appassionata studiosa di storia del restauro, ha dedicato la sua tesi di Dottorato all'Università di Pisa nel 2010 a Michele Ridolfi e al restauro dei dipinti a Lucca tra 1819 e 1854; nell'ambito di tale ricerca ha ricostruito le vicende conservative e gli interventi ottocenteschi dei due dipinti di Fra Bartolomeo, raccogliendo preziose notizie sulla loro storia materiale 'recente' che hanno contribuito significativamente alle scelte metodologiche del restauro attuale.

Il prestito del dipinto più antico per la mostra fiorentina *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze fra Cinque e Seicento* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 17 giugno – 2 novembre 2014) ha consentito di concluderne il restauro che l'interruzione dei fondi da parte del ministero,

grazie ai quali era stato possibile sino al 2013 effettuare gli interventi, avrebbe lasciato incompleti. I risultati dei due restauri sono oggi sotto gli occhi dei visitatori.

Un anno fa, infine, Massimo Ferretti ha dedicato alla 'Storia dell'arte a Lucca' il corso della Scuola Normale Superiore di Pisa, prevedendo per gli studenti la preparazione di un seminario che, nella maggior parte dei casi, si è svolto nelle sale del Museo nazionale di Villa Guinigi, luogo che con sempre maggior frequenza rivendica e sottolinea il suo indiscusso ruolo di campo d'indagine privilegiato per lo studio della storia dell'arte cittadina.

Claudio Gulli, brillante allievo, e appassionato, ha presentato in quell'occasione il suo lavoro, che ha riguardato principalmente la fortuna dei dipinti lucchesi di Fra' Bartolomeo nella storiografia artistica, negli ambienti del laboratorio di restauro del museo dove stava per concludersi il restauro dell'Eterno con le sante Maddalena e Caterina in estasi; la presenza dei restauratori a quel colloquio ha generato un virtuoso circuito di intuizioni e conferme che ha suscitato il mio più profondo apprezzamento e interesse concretizzatosi nella convinzione che entrambi i dipinti, insieme alla pala del Santuario, meritassero una 'celebrazione' in occasione della loro restituzione alla città.

La generosità della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, consueta e indispensabile partner dei Musei nazionali di Lucca, ha consentito dunque la pubblicazione dei risultati delle ricerche e del restauro, accompagnati in museo dalla lettura di brani della storiografia artistica scelti da Claudio Gulli e interpretati da Patrizia Hartman, che guideranno i visitatori a comprendere profondamente, mi auguro, la bellezza sublime dei capolavori che il Frate consegnò alla città di Lucca.

Antonia d'Aniello
Direttore dei Musei nazionali di Lucca

Claudio Gulli

Fra’ Bartolomeo a Lucca

La fama a stampa delle opere di Fra’ Bartolomeo a Lucca inizia con una pagina delle *Vite* di Giorgio Vasari.[1] Dopo aver evocato un soggiorno presso un convento,[2] l’aretino descrive per prima la *Madonna del Santuario* (tav. II, fig. 4), e il dettaglio dell’angelo che suona il liuto incanta da ora, sino all’epoca della riproducibilità. Di certo è la *Madonna della Misericordia* (tav. XI) la più ammirata fra le tre: per il chiaroscuro leonardesco e il «rilievo», ma con la precisazione che qui Fra’ Bartolomeo si è impegnato a mostrare le «difficultà dell’arte», in sintonia quindi con vedute michelangiolesche.[3] Della *Pala di Murano* (tav. XI), Vasari ricorda la «Santa Caterina da Siena, ratta da terra in spirito, che è figura de la quale in quel grado non si può fare meglio», e poco più.[4] Questa gerarchia, destinata a fortuna secolare, è mantenuta da Raffaello Borghini nel *Riposo*: – giunge all’«eccellenza» solo la *Madonna della Misericordia*.[5] Anche nella guida manoscritta per il pellegrino di Bartolomeo Beverini compare «l’angeletto che suona il liuto e fa atto di cantare» della *Madonna del Santuario*.[6] La collocazione delle pale di Fra’ Bartolomeo è registrata nel *Viaggio pittoresco* di Giacomo Barri, pubblicato a Venezia nel 1671.[7] Nella chiesa di San Romano, fresca di un nuovo assetto barocco (1666),[8] la *Pala di Murano* è nel primo altare di sinistra; la *Madonna della Misericordia*, nel secondo di destra. Sono informazioni confermate dalla prima guida a stampa di Lucca, a cura del canonico Vincenzo Marchiò, in più, la *Madonna del Santuario* si trova ora nella cappella costruita su disegno di Muzio Oddi fra 1629 e 1637 nella testata del transetto sinistro del Duomo.[9] A un *philosophe* dell’importanza di Montesquieu, che apprezza la *Madonna della Misericordia*, si può ancora perdonare un bisticcio sintomatico sull’autore dei dipinti di San Romano, «il fratel del Piombo».[10] Il pittore Georg Christoph Martini nota la «perfetta conservazione» del dipinto, ammira la donna «anziana» che «sembra uscire dal quadro, come se fosse viva» e discute con un «pittore lucchese» del rapporto fra il Frate e Raffaello.[11] Filippo Baldinucci ordina ben 245 disegni di Fra’ Barto-

lomeo, nella raccolta del cardinale Leopoldo de' Medici,[12] ma nel terzo volume delle *Notizie*, edito postumo, si segnala solo che opere di Fra' Bartolomeo si ritrovino a Roma, a Prato, a Lucca «e per altri luoghi», e i dipinti eseguiti per «nobili e civili persone» sono «un'infinità».[13] Anche Francesco Maria Niccolò Gabburri, nelle sue *Vite* manoscritte, ricorda che dell'artista «in Lucca, in Pisa, in Roma e in Firenze sono sue pitture veramente divine» e «non sa se fuori di Firenze sia conosciuto tanto che basti».[14] Sono gli anni in cui il cavaliere acquista i 505 disegni di Fra' Bartolomeo segnalati da Vasari nel convento di Santa Caterina, che rilega in due volumi.[15] Fra questi, riconosce il bozzetto della *Madonna della Misericordia*, «una delle opere più celebri, che sian escite dal dottissimo pennello di questo grand'Uomo» (fig. 1).[16] Rispetto a questo clima di attenzione crescente, è esiguo lo spazio dedicato da Luigi Lanzi alla sola *Madonna della Misericordia*,[17] «che in atto graziosissimo siede fra una turba di devoti e sotto il manto gli assicura dall'ira del Cielo» – una brevità che non mancherà di suscitare alzate di scudi.[18] Eppure nel *Taccuino*, inedito fino al 2002, si annotava come fosse «bella» la *Madonna del Santuario* e «stupenda» la *Madonna della Misericordia*. Nient'altri che Napoleone Bonaparte vorrebbe infatti procurarsi il dipinto di San Romano per il suo museo, ma la sorella Elisa Baciocchi oppone resistenza, perché «le pays a une vénération pour ce tableau».[19] Jean-Auguste-Dominique Ingres, a Lucca fra 1820 e 1824, copia il dipinto di San Romano e correda il piccolo disegno a matita con una lunga iscrizione, dove l'opera è celebrata come «divin» (fig. 2).[20] Il pittore lucchese Michele Ridolfi è quindi il primo a accorgersi dello splendore della *Pala di Murano*. Come testimoniano le ricerche recenti di Claudia Marchese, il Conservatore delle Arti perora la causa del restauro della *Pala di Murano* presso la sovrana Maria Luisa di Borbone a partire dal 1819.[21] Sul dipinto «ogni giorno vi batte alcune ore di sole» e non è mai stato spolverato: è il caso di «farlo foderare se ne abbisogna, e rinfrescarlo con olio, e vernice, ad uso d'arte». Anche dal punto di vista dello stile Ridolfi è in anticipo su tutti: evoca Raffaello e il «color veneziano»,[22] lo entusiasma meno la *Madonna della Misericordia*: «bellissimo, inarrivabile, per parecchie cose, ma non di quella bellezza e semplicità che si ammira nel testè nominato quadro [la *Pala di Murano*]». Nella guida di Tommaso Trenta, riecheggiano le sue preoccupazioni: la *Pala di Murano* «è cosa molto bella parimente, quantunque la soverchia luce, da cui è stato fin qui mal riparato, gli abbia alquanto abbassata la vivacità del colorito».[23] Nonostante la segnalazione di una distinzione cronologica (*Pala di Murano*, 1509; *Madonna della Misericordia*, 1515), entrambi i dipinti sono semplicemente associati alle opere romane di Raffaello. Secondo Trenta, una stampa dalla *Madonna della Misericordia* sarebbe stata eseguita da Raffaello Morghen su disegno di Tofanelli per «dare un compagno» al «celebre rame» della *Trasfigurazione* di Raffaello,[24] ma è una notizia errata: un Morghen anziano e sovraccarico di impegni non troverà il tempo di incidere il disegno.[25] In seguito a un lieve danno causato allo stesso dipinto da un copista, finalmente Ridolfi ottiene i restauri da Maria Luisa: entrambi i dipinti di San Romano sono affidati a Luigi Nardi nel 1823.[26] La pulitura del dipinto del '15 porta alla scoperta dello stemma gentilizio dei Montecatini (due leoni neri entro uno scudo rosso e argento),

prima coperto da vernici e sporcizia, e all'esatta identificazione del committente nel domenicano Sebastiano Lambardi, grazie allo scioglimento della sigla nel basamento del trono: F. S. O. P., cioè Frater Sebastianus Ordinis Predicatoris.[27] È Mazzarosa a riferire dell'intervento di restauro sulla *Madonna del Santuario*, eseguito nel 1824 sempre da Nardi, in una lettera indirizzata a Pietro Giordani, pubblicata in estratto nel 'Giornale'. L'occasione è sollecitata da un'incisione, in preparazione, per opera del correggese Samuele Jesi (fig. 3).[28] Dopo l'evocazione delle psicologie devote dei personaggi, la prosa si accende al momento di evocare l'angioletto che suona il liuto. Sollecitato dal corrispondente, in una seconda lettera Mazzarosa descrive la *Madonna della Misericordia*, non mancando però di rilevare «difetti». Il committente è riconosciuto, ora a stampa, in Sebastiano Montecatini, ma si insinua un dubbio, privo di fondamento: potrebbe trattarsi di un gonfaloniere della Repubblica di Lucca.[29] Le vicende dei restauri sono raccontate da Ridolfi «ai lontani e ai posteri» in un *Ragionamento* che tiene all'Accademia nel 1832, dove le lodi convogliano tutte verso la *Pala di Murano*.[30]

Per Antonio Canova invece solo due dipinti «vincerebbero», a paragone con gli altri: l'*Assunta dei Frari* di Tiziano e la *Madonna della Misericordia* di Fra' Bartolomeo. Il parere è riportato da Missirini, biografo postumo dello scultore, in un opuscolo dove l'opera è letta in termini esclusivamente michelangioleschi. Il Montecatini è ormai un «Gonfaloniere» di Lucca, che avrebbe ordinato la rappresentazione della sua famiglia: il figlio maggiore, in ginocchio al suo fianco, l'anziana madre, la moglie e i due figli minori, ancora in età infantile, un gruppo che è «simbolo della Carità».[31] Sono tesi che suscitano scalpore: nella seduta dell'Accademia Lucchese, Ridolfi loda «il parere del Canova», acconsente riguardo al michelangiolismo, ma avverte che non si tratta di un accrescimento: «ciò fu anzi con discapito che con vantaggio». Confuta, documenti alla mano, la tesi di Missirini secondo cui il committente del dipinto sarebbe «Gonfaloniere di Lucca»: si tratta semmai, ribadisce Ridolfi, di Sebastiano Montecatini, padre domenicano «e insieme rettore di Loppeglia».[32] L'anno successivo, il Conservatore delle Arti celebra un'altra incisione, del «Sassone» di Hildesheim Moritz Steinla,[33] ancora dalla *Madonna del Santuario*, già incisa da Jesi.[34] Un'incisione a semplici contorni dalla *Madonna della Misericordia* è edita nella *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti* di Giovanni Rosini.[35] Un conoscitore della stoffa di Carl Friedrich von Rumohr attribuisce a Raffaello uno schizzo a penna conservato agli Uffizi relativo alla *Pala di Murano*: è una sortita che rivela un apprezzamento.[36] Il romantico Alexis-François Rio preferisce la *Madonna del Santuario* e la *Pala di Murano* alla *Madonna della Misericordia*, perché sono «degni di essere confrontati» con i capolavori di Raffaello. Per un John Ruskin poco più che ventenne, la *Madonna del Santuario* è un ricordo dei banchi di scuola: il suo maestro, al Christ Church College di Oxford, la faceva studiare. Dall'alto di una sensibilità ben poco accademia, sentenzia già: «pictures are always lost in curches».[37] Torna a Lucca dopo cinque anni e scopre la *Pala di Murano*, con la Maddalena dai «capelli biondo rame», alla quale dedica uno studio che testimonia di una seduzione tutta cromatica[38]. Confinata al quaderno di appunti rimane l'insofferenza verso la *Madonna della Misericordia*: «an utter failure in every respect».[39] Come ricorderà



I

1 Fra' Bartolomeo, Primo bozzetto per la *Madonna della Misericordia*. Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum, inv. I 563 M 197 (PK), 293×218 mm. Carboncino, con rialzi di gesso bianco, su carta preparata grigio-chiaro.

nell'epilogo ai *Modern Painters* del 1883, l'iniziazione al puro colore della «Maddalena» fu possibile grazie alla rivelazione della pittura di William Turner.[40]

La comprensione storica della vicenda di Fra' Bartolomeo conosce una svolta decisiva nel 1845, con le *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* del padre Vincenzo Marchese.[41] Nel *Libro delle Ricordanze* di San Marco, in una «Protesta fatta ai Frati di Murano», si riferisce di un viaggio di Fra' Bartolomeo a Venezia, in compagnia di un rappresentante del convento, nell'aprile del 1508, quando Bartolomeo d'Alzano, vicario di San Pietro martire a Murano, gli commissiona una «tavola in un panno».[42] Il valore dell'opera sarà stimato «da amici comuni», con un margine di «ducati 70 infino incento o più». Per un anticipo di ventotto ducati, si ricorre a due creditori: lo scultore Baccio da Montelupo, un altro piagnone al momento a Venezia,[43] e Fra' Barnaba di Cante. In pegno, d'Alzano consegna ai confratelli la prima edizione delle *Lettere* di Santa Caterina da Siena, un'aldina alla quale ha lavorato per vent'anni.[44] Tornato a Firenze, «in breve tempo», Fra' Bartolomeo dipinge la pala, «bellissima», e la stima ammonta a più di cento ducati. Le «guerre seguite in detti luoghi»[45] e la morte del priore ritardano il ritiro dell'opera, sebbene i muranesi si dichiarino intenzionati a volerla. Due frati giungono in ambasciata e l'offerta dei fiorentini è di «anchora ducati cinquanta» e «la tavola sarebbe alloro posta». Ma il saldo tarda e i frati di Murano non rispondono alle ripetute proteste dei confratelli. Frattanto, a Firenze, la tela fa gola: c'è «chi la vuole», ma la si vorrebbe mantenere in possesso dell'ordine. Non vale a nulla un *ultimatum* di dieci giorni, scaduto il quale i domenicani fiorentini venderanno «ad altri» il dipinto e tratterranno l'anticipo. Sulla base delle memorie del convento di San Romano, Marchese conclude che il dipinto è a quel punto donato da Fra' Bartolomeo a Sante Pagnini, priore lucchese sia a San Romano (1507-1509 e 1513-1515) che a San Marco (1504-1506 e 1511-1513).[46] Nel 'ricordo' di tutti i dipinti di Fra' Bartolomeo redatto in convento nel 1516, oltre alla *Pala di Murano*, figura anche la *Madonna del Santuario*, lapidariamente descritta come «una [tavola] che andò nel duomo di Luccha», fra i dipinti venduti, in un conto che include altre opere.[47] Per la *Madonna della Misericordia*, si conferma la commissione del Lambardi, al tempo del secondo priorato del Pagnini, e grazie alla cronaca del convento di San Romano, si ha notizia della collocazione originaria, nella cappella del transetto di sinistra.[48] Le scoperte documentarie di Marchese su Fra' Bartolomeo sono divulgate nell'edizione annotata delle *Vite* vasariane che lo stesso studioso domenicano cura, assieme a Carlo Pini e a un giovane Gaetano Milanesi.[49] Enrico Ridolfi ritrova poi il pagamento di settanta ducati a Fra' Bartolomeo per aver dipinto una tavola che un frate «recò» a Lucca nel 1509 – non può che trattarsi della *Madonna del Santuario* – e rende noto che Domenico Bertini è incaricato dai consiglieri dell'Opera nel 1504 di «far fare le tavole degli altari nelle navi della chiesa di San Martino, sotto un sol modello e forma».[50] Al momento del rifacimento degli altari, il dipinto di Fra' Bartolomeo è giudicato invendibile dagli operai nel 1595 ed è esposto nell'altare di Santa Lucina nel 1599.[51]

Come bisogna andare a Parma per Correggio, così occorre visitare Lucca per Fra' Bartolomeo: lo sostiene Horace Binney Wallace, un giovane giurista americano catturato dalle tinte rosate del Frate, che

gli ricordavano i tramonti italiani.[52] Sul punto concorda Ridolfi, che vorrebbe anche smettere di elargire mance ai sacrestani, quando si tratta di scoprire i quadri coperti da tende.[53] Alla luce delle scoperte di Marchese, per Joseph Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle, resa atmosferica e scala cromatica della *Pala di Murano* sono di una brillantezza veneziana, mentre il chiaroscuro ricorda nientemeno che la *Gioconda* di Leonardo o il *Ritratto di Leone X* di Raffaello.[54] Il dipinto è inserito nel tumultuoso salto di qualità prodotto dalla pittura italiana fra primo e secondo decennio del Cinquecento: la *Pala di Murano* sta nella 'maniera moderna', fra Giorgione e Raffaello.[55] Sia la *Madonna del Santuario* che la *Pala di Murano* sono opere di collaborazione fra il Frate e Mariotto, ma non è per i conoscitori una considerazione diminutiva. Anche la *Madonna della Misericordia* colpisce, perché riesce a innovare con freschezza un tema antico[56] ed è riprodotto, in incisione a soli contorni, il 'gruppo della madre', con l'anziana e i due bambini.[57]


2

Con le soppressioni dello stato sabaudo, la chiesa di San Romano e i suoi arredi diventano di proprietà civica.[58] Dal 1874, la *Pala di Murano* e la *Madonna della Misercordia* sono esposte nella Sala degli Svizzeri della Pinacoteca Comunale, che ha sede nell'ex-Palazzo Ducale, ora acquistato dalla Provincia.[59] Cuore pulsante del museo progettato da Sebastiano Onestini,[60] la coppia di dipinti è esposta sin dal principio nella sala più importante, accanto all'*Estasi di Santa Caterina* di Pompeo Batoni e ai dipinti di Pietro Paolini.[61] Intanto i volumi già di Gabburri, dopo una serie di passaggi di proprietà, sono ora a Weimar, e nel frattempo, circolano le prime fotografie di disegni del Frate (anche Edouard Manet si mette a copiare il Santo Stefano della *Madonna del Santuario*).[62] Il conservatore Albert von Zahn entra perciò per la porta maggiore nel mondo della grafica dell'artista e raggruppa i disegni per dipinti a cui si possono riferire: per limitarsi a due esempi sulla *Madonna del Santuario*, collega lo studio per il volto di un bambino al Gesù del dipinto lucchese,[63] e uno studio di testa ad alto gradiente psicologico al Santo Stefano[64]: due confronti che non lasciano dubbi, ma rimasti sinora senza esito visivo (tav. II).[65] Nella prima monografia sul pittore (1876), è ancora riprodotta l'incisione dalla *Madonna della Misericordia* già edita dal Rosini: secondo Lücke, è il capolavoro del Frate.[66] Non si fa attendere la campagna fotografica dei Fratelli Alinari: entro il 1876 si colloca il primo scatto della *Madonna del Santuario*: in seguito, si avranno anche due 'ritratti' dei santi e l'angelo 'vasariano'.[67] I dipinti di Pinacoteca compaiono nel catalogo delle riproduzioni dal 1898, ancora con dettagli da entrambe.[68] Le tre opere di Lucca sono diffuse a livello europeo grazie ai *Klassischer Bilderschatz*.[69] Quasi simbolicamente, è Rainer Maria Rilke a chiudere l'epoca 'letteraria' sui dipinti di Lucca: e il giovane poeta praghese preferisce Fra' Bartolomeo a Raffaello.[70]

Bernard Berenson, che scredita i disegni del Frate in favore dei dipinti, ammira la *Madonna del Santuario*, «di una soavità giorgionesca»[71] e ritrova il disegno preparatorio al ritratto di Sebastiano Lambardi nella raccolta Koenigs.[72] Nella valida monografia di Fritz Knapp, allievo di Burckhardt e Wölfflin, la *Madonna del Santuario* si guadagna la controcopertina (fig. 5), ma è anche apprezzata la *Pala di Murano*, dove le «debolezze» sono spiegate come interventi di Mariotto.[73] Come nuovi modelli di composizione,

2 Jean-Auguste-Dominique Ingres, schizzo dalla *Madonna della Misericordia*, 1820-1824. Montauban, Musée Ingres.

dove i putti suonano festosamente, Knapp riproduce la *Pala di San Giobbe* di Giovanni Bellini; per la sensibilità verso il paesaggio, la *Pala di Castelfranco* di Giorgione. Ma quando, con la *Madonna della Misericordia*, svanisce il colore veneziano, è ormai chiaro che il Frate non ha percorso la strada maestra che conduce, per via di splendore, all'*Assunta dei Frari* o, per via di classicismo estremo, alla *Trasfigurazione*. Oltre a Michelangelo e Raffaello, come ingrediente stilistico, è sottilmente evocato il Sebastiano romano; ma per l'esecuzione si pensa a una partecipazione dell'allievo Fra' Paolino.[74] Largo spazio è concesso allo studio dei disegni: in uno studio a penna conservato a Chantilly, Knapp riconosce un'elaborazione tridimensionale per la *Madonna del Santuario*[75]. Molti fogli sono illustrati nel libro: il *Santo Stefano* degli Uffizi per la *Madonna del Santuario* (tav. II);[76] un *Paesaggio* dell'Albertina[77] e il *Dio Padre* degli Uffizi per la *Pala di Murano* (tav. I);[78] un disegno con *Studi* per gli astanti della *Madonna della Misericordia* a Weimar (tav. III).[79] Nel 1922 esce un'altra monografia importante, di Hans von der Gabelentz, come Zahn conservatore dei disegni di Weimar. Per lui, più che angeli musicanti e paesaggi, Fra' Bartolomeo ha trovato a Venezia colori caldi e rapporti tonali – ed è positivo che un'opera come la *Madonna del Santuario*, del «periodo dorato» dell'artista, sia su un altare e non appeso a una parete di museo.[80] Per la *Pala di Murano*, a queste date sempre un gradino sotto la *Madonna del Santuario*, abbondano i rimandi iconografici ad altre *Apparizioni* («Verklärung»).[81] La *Madonna della Misericordia* è spiegata alla luce del Raffaello 'michelangiolesco', all'altezza del 1514 (cappella Chigi in Santa Maria della Pace, Stanze di Bolsena e di Eliodoro) e di Andrea del Sarto; ma rivalutata nella sua importanza per la *Spätrenaissance*, come presupposto delle composizioni affollate di un Vasari o di un Federico Barocci.[82] Il lavoro di Gabelentz è monumentale soprattutto nel campo dei disegni: fra le schede, 880 in tutto, ventinove sono relative alla *Madonna della Misericordia*, diciassette alla *Pala di Murano*, undici alla *Madonna del Santuario*. Nel 1924, all'apertura del Museo civico di Villa Guinigi, i dipinti di San Romano rimangono nella Pinacoteca a Palazzo Ducale.[83] Nel frattempo, in almeno due casi notevoli, a Lucca è in atto una dispersione: una raccolta di disegni di proprietà Ottolini e un tondo con una *Sacra Famiglia con San Giovannino*, dipinto *ab antiquo* per Giovanni Bernardini, prendono la via, rispettivamente, della collezione di disegni del Louvre e del Ringling Museum di Sarasota in Florida.[84] Se per la *Madonna del Santuario*, Adolfo Venturi oppone termini veneziani e leonardeschi («Leonardo è imitato, non compreso») e teme che il compromesso fra colore e sfumato conduca a una «bigia atmosfera», alla *Pala di Murano* tributa pura ammirazione: gli angeli richiamano Raffaello e «certi freschissimi motivi di Lorenzo Lotto», il paese ha «la caligine di un giorno estivo». Il volto di Santa Caterina, particolarmente caro, è riprodotto anche a colori.[85] Il registro vira invece sul negativo per la *Madonna della Misericordia*: il Cristo è una «macchinosa farfalla» e il frate solo «in cerca di preziosismi».[86] Nel 1940, la *Madonna del Santuario* è esposta a Palazzo Strozzi alla *Mostra del Cinquecento Toscano*.[87]

Passata dalla proprietà del Comune a quella dello Stato, la Pinacoteca di Lucca riapre, sempre a Palazzo Ducale, nel 1952. I dipinti di San Romano sono ora accanto a varie opere di Cinque e Seicento, prove-

3 Samuele Jesi, incisione di traduzione dalla *Madonna del Santuario*, 1833. Harvard Art Museums, Fogg Museum, dono di William Grey dalla collezione di Francis Calley Grey © President and Fellows of Harvard College

4 Joseph Saunders, incisione di traduzione dalla *Madonna della Misericordia*, 1835 circa. Harvard Art Museums, Fogg Museum, dono di William Grey dalla collezione di Francis Calley Grey © President and Fellows of Harvard College

nienti dalle gallerie fiorentine, da Sodoma a Lanfranco, e al centro della sala sono i crocifissi di Berlinghiero Berlinghieri e Deodato Orlandi.[88] Nel 1968, con la riapertura del Museo di Villa Guinigi, la *Pala di Murano* viene restaurata[89] e le due opere traslocano nell'attuale collocazione: sono esposte nella quattordicesima sala, a confronto con la *Madonna con Bambino fra San Cristoforo e San Sebastiano* di Amico Aspertini, *ab antiquo* a Lucca, e con le opere di Zacchia il Vecchio, in una disposizione che si è mantenuta, con pochi correttivi, fino ai giorni nostri.[90] Negli studi intanto, è calato un silenzio impensabile.[91] Non solo manca una monografia in lingua più accessibile del tedesco, ma nemmeno un 'Maestro del colore' o un 'Classico dell'arte Rizzoli' è speso per Fra' Bartolomeo. Per Sidney Freedberg la *Pala di Murano* è puramente belliniana: «Its kind of light is not identifiably Leonardesque but Venetian, and specifically suggestive of Bellini»; al massimo raffaellesca: «Bellini's light has been transcribed with a Raphaelesque modulation» e solo la *Madonna del Baldacchino* gareggia, come esempio di «classical style».[92] Sono inflessioni già perse nella *Madonna del Santuario*: è un'opera di ritorno, al chiaroscuro leonardesco e all'ordine raffaellesco, dove le «Venetian luminosities of surface are virtually suppressed».[93] Romani i termini della composizione della *Madonna della Misericordia*, ma con ricerche virate verso Firenze, in testa Ridolfo e il Sarto.[94] Nel 1974, Ronald Steinberg interpreta la *Pala di Murano* come trasposizione puntuale di religiosità savonaroliana.[95] Maddalena, peccatrice, rappresenterebbe la vita contemplativa, Caterina, vergine fervente d'amore divino, quella attiva: entrambe sono raffigurate nel momento in cui ricevono la grazia da Dio[96]. Più convincente il contributo di Peter Humfrey (1990), che si segnala per l'identificazione dell'altare per cui Bartolomeo d'Alzano commissiona la *Pala di Murano*. Dedicato a Santa Caterina, è poi occupato da un'*Incoronazione di Santa Caterina* del belliniano, modesto ma non sempre, Francesco Bissolo, datato 1513 (oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia).[97] Ritratta in una delle sue frequenti visioni, è quindi la santa domenicana la vera protagonista del dipinto e Bartolomeo d'Alzano, editore delle lettere, il probabile regista dell'inconsueta iconografia.[98] Ludovico Borgo ritrova le spese per i materiali della *Pala di Murano*: l'azzurro e la tela sono acquistati a Venezia ma ritiene che Mariotto abbia eseguito la parte superiore del dipinto: è uno degli ultimi a pronunciarsi per la collaborazione.[99] Per la *Madonna del Santuario*, garantisce invece che Albertinelli è coinvolto solo nel trasporto del dipinto.[100] Un suo ritrovamento testimonia di un ulteriore volontà degli operai del Duomo, di commissionare una seconda pala a Fra' Bartolomeo, per la quale le parti non raggiungono però un accordo.[101] È un caso di fortuna lucchese anche la copertina del catalogo della mostra dedicata a Fra' Bartolomeo nel 1986 dal Gabinetto Disegni e Stampe, diretta da Anna Maria Petrioli Tofani e curata da Chris Fischer (fig. 8). Con le seguenti mostre di disegni a Rotterdam nel 1990 e Parigi nel 1994-95, affidate anch'esse allo studioso danese, si colmano in parte i ritardi novecenteschi degli studi sul pittore.[102] Come modello per la *Madonna del Santuario*, Fischer conferma la *Pala di San Zaccaria* di Bellini; apre in direzione di un dialogo con le ante d'organo di Sebastiano e con la *Madonna del Rosario* di Albrecht Dürer, entrambe per la chiesa di San Bartolomeo a Rialto.[103] Sulla *Pala di Murano*, studia i cambiamenti nelle posa delle sante, soprattutto della Maddalena:


3


4

da un disegno al Louvre con entrambe, agli studi singoli per le due figure (Rotterdam, fig. 10, Vienna), ai cartoni degli Uffizi (tav. I), non spolverati.[104] È anche identificato un disegno del Cleveland Museum of Art per il paesaggio.[105] Per la *Madonna della Misericordia* si individuano ulteriori prestiti dalle *Storie di San Filippo Benizzi* del Sarto.[106] La *Madonna del Santuario* va in prestito a Palazzo Pitti alla mostra del 1996 sull'*Età di Savonarola*, una monografica su Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco: è affiancata da due studi, per il Santo Stefano (tav. II) e per la Madonna, entrambi dagli Uffizi; dopo neanche un mese, l'opera passa alla mostra degli Uffizi sull'*Officina della Maniera*: sta accanto al *Crocifisso* di Baccio da Montelupo per la chiesa di San Marco e alla *Visitazione* di Mariotto.[107] Un disegno per l'angelo di sinistra della stessa opera è ritrovato nella Biblioteca Apostolica Vaticana da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò.[108] Nel 2004, il dipinto chiude la grande retrospettiva su Matteo Civitali che si tiene a Villa Guinigi: è esposto fra le due pale di San Romano. La scheda di Ferretti apre su problemi poco posti: che fortuna ebbe a Lucca la *Madonna del Santuario*? Notevole, se si pensa alle derivazioni di Agostino Marti,[109] al quale

l'operaio del Duomo nel 1517 ingiunge di eseguire una tavola d'altare sul modello della *Madonna del Santuario*, o alle pale di Zacchia il Vecchio, che ripete il modello del Frate fino al 1545-48.[110] A questo *dossier* si possono aggiungere una copia a gessetti colorati dell'angelo, di bassa qualità, forse seicentesca (al Louvre, Department des arts graphiques, inv. 219), una *Madonna con Bambino* di ubicazione sconosciuta (fig. 9) e un 'quadretto' di proprietà di Mario Scaglia sempre dall'*Angelo musicante* che Federico Zeri, in una nota sul retro della fotografia, avvicinava all''Amico friulano del Dosso'.[111] A chiusura della mostra su Civitali, complici i restauri in Duomo, la pala rimane in deposito sino a oggi nella sala del museo.[112] Solo da dieci anni quindi una felice musealizzazione raduna, in una sola parete, le tre opere di Fra' Bartolomeo a Lucca.

I restauri che questo volumetto presenta riguardano le opere di proprietà statale: la *Madonna della Misericordia* (2006-2010) e la *Pala di Murano* (2010-2014)[113]. La seconda va in prestito, dopo il restauro, agli Uffizi, per *Puro, semplice e naturale*, una mostra che ha suscitato riserve e apprezzamenti.[114] Per la *Madonna della Misericordia*, le indagini riflettografiche hanno messo in luce che i volti dei personaggi sono stati riportati da singoli cartoni preparatori, di piccolo formato. Nel frattempo, sono anche tornati alla luce due fogli: uno, con *Studi di personaggi* a sanguigna, su entrambi i lati (tav. III) e il ritratto a gessetti del Lambardi già nella raccolta Koenings: si trova al Museo Pushkin[115]. Entrambi fanno serie con due gruppi di studi a Rotterdam. Come ha intuito una linea critica (Ridolfi, Knapp, Gabelentz, Venturi), la *Madonna della Misericordia* è un dipinto di 'crisi': ormai travolto dal nuovo naturalismo di Andrea del Sarto, il Frate tenta un arrancante aggiornamento (Freedberg, Shearman e Fischer). Ma non bisogna esagerare con le detrazioni: il restauro ha restituito al dipinto una vivacità cromatica di gran caratura. Forte di un rodaggio senza pari nella redazione di pale d'altare a partire dal 1509, Bartolomeo costruisce la tensione del dipinto sul dialogo fra la Madonna e il Cristo e l'assembramento di «popolo», felicemente anticlassico, con rotture di accenni di circolarità o di progressivo avvicinamento. Alcune trovate sono da maestro navigato, nelle idee e nel colore: la tabella legata ai nastri degli angeli o la gradazione delle nubi, fra i chiari e i violacei. Il Cristo è il personaggio più raffaellesco, ma da un groviglio mentale puramente del Frate esce il 'gruppo della madre'. Insieme al Montecatini e San Domenico, è la parte più studiata nei disegni e eseguita con più scrupolo in pittura (tav. III). Anche l'idea di fondo, da leonardismo squisitamente teorico, e per questo tanto cara a Vasari, è tanto geniale nelle premesse quanto fallita nella realizzazione: procedere da un massimo di luce in primo piano, fino a perdere, nel fondo, sotto il manto, la percezione delle teste nell'oscurità.

Come dimostra la *Madonna del Santuario*, Fra' Bartolomeo aveva una dimestichezza straordinaria col chiaroscuro. La semplicità di Bellini, la pienezza cromatica calda di Giorgione e la dolcezza luministica di Leonardo (all'altezza della *Sant'Anna* e della *Gioconda*) sono sintetizzate con una freschezza che non teme confronti, nella Firenze del 1509. Il dipinto è forse l'ultimo del periodo aureo del Frate, subito dopo, con la *Pala Cambi* – e la *Madonna del Baldacchino* come modello incontestabile – già inizia la fase calante.

L'architettura è sostanzialmente abolita: in questo i modelli veneziani furono determinanti. Come negli scorci di paesaggio, che fu anche però una passione personale dell'artista: lo dimostrano i disegni.

Sulla *Pala di Murano*, un'interessante novità emerge dallo studio del disegno sottostante visibile in riflettografia infrarossa: nella redazione preparatoria, il braccio destro della Maddalena non reggeva uno sbuffo nel manto (come nel dipinto), ma rimaneva attaccata al busto (figg. 10-13). La stessa variante è presente anche nel cartone per la santa agli Uffizi (fig. 11 e tav. I), dove però l'ampolla con l'unguento è nella mano destra, cioè quella 'variata', mentre nel dipinto è nella mano sinistra. In più, Fra' Bartolomeo aveva studiato la stessa posa del disegno sottostante in un disegno conservato a Rotterdam (fig. 10).

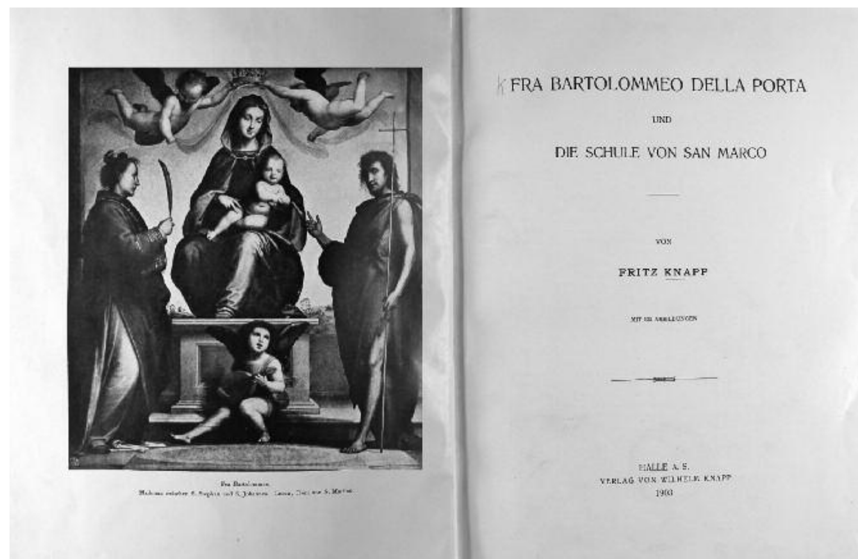
Stretta dalle consacrazioni riservate alle altre due opere, la *Pala di Murano* ha goduto del favore di poche ma scelte sensibilità (in testa il lucchese Ridolfi, poi gli altri 'pittori' Ruskin e Cavalcaselle). Il dipinto, da leggere in filigrana con l'ultimo Bellini, è una delle pagine più felici di tutta la pittura del Frate. Gli accordi cromatici del dipinto, tutti giocati su toni azzurri e rossi caldi, a contrasto con incarnati chiari, hanno origine nelle ricerche sul colore di Bellini e Sebastiano, ma alcune attenzioni – ai veli, ai bagliori, ai cangianti – possono avere riscontro nel vocabolario leonardesco del diafano e delle trasparenze. La Maddalena, con sommessa timidezza, è una manifestazione di puro naturalismo, da fare invidia a Raffaello all'altezza della *Galatea*, che incontra Sebastiano alla Farnesina proprio nel 1508. In poco tempo, il Frate virerà verso maschere facciali più turbate e artificiali. In profilo perduto, la Santa Caterina è quasi interpretata nella sua assenza mistica: non è da escludere un coinvolgimento diretto nell'elaborare e dipingere quest'immagine, da parte del Frate e nelle attese della committenza. L'atmosfera di estasi è impreziosita dal giubilo degli angeli, in dialogo di sguardi coi cherubini, secondo intuizioni per niente scontate. L'esecuzione dei quattro che reggono ghirlande e mazzi di rose, che talvolta ha insospettito, è sorvegliatissima, con volti indimenticabili come quelli in alto a sinistra e in basso a destra. Questo senso ascensionale e festoso è compensato da un Dio Padre grave e iconico, probabilmente anche un po' burbero, fermo nel suo gesto di benedizione, con lo sguardo rivolto alla Santa Caterina.

Sono osservazioni che potrebbero costituire spunti critici per una mostra, che avrebbe il proposito di radunare i principali materiali relativi alle opere di Fra' Bartolomeo a Lucca. Il Museo Nazionale di Villa Guinigi proverà a organizzarla nel 2017, per il cinquecentenario della morte dell'artista, in collaborazione con il Boijmans van Beuningen di Rotterdam, che ha in programma una retrospettiva a largo spettro sul pittore – e l'auspicio è che questo contributo possa servire da volano all'iniziativa.

5 Controcopertina di F. Knapp, *Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco*, Halle 1903

6 Controcopertina di J. Ross, N. Erichsen, *The Story of Lucca*, London 1912

7 Controcopertina di J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century*, v. VI: *Sienese and Florentine Masters of the Sixteenth Century*, a cura di T. Borenius, London 1914

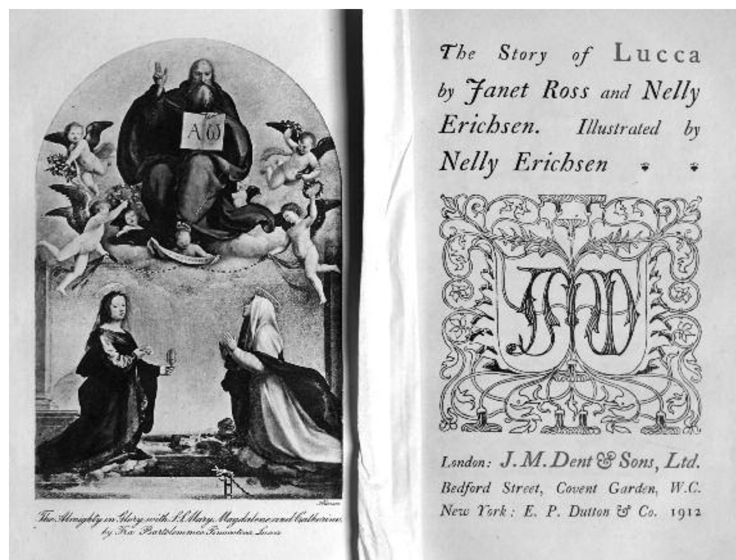


FRA BARTOLOMMEO DELLA PORTA
UND
DIE SCHULE VON SAN MARCO

VON
FRITZ KNAPP

HALLE A. S.
VERLAG VON WILHELM KNAPP
1903

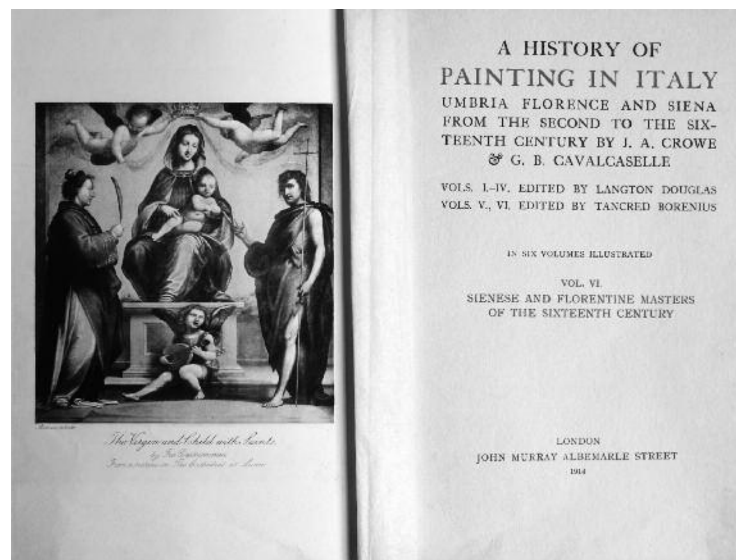
5



The Story of Lucca by Janet Ross and Nelly Erichsen. Illustrated by Nelly Erichsen

London: J. M. Dent & Sons, Ltd.
Bedford Street, Covent Garden, W.C.
New York: E. P. Dutton & Co. 1912

6



A HISTORY OF
PAINTING IN ITALY
UMBRIA FLORENCE AND SIENA FROM THE SECOND TO THE SIXTEENTH CENTURY BY J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE

VOLS. I.–IV. EDITED BY LANGTON DOUGLAS
VOLS. V., VI. EDITED BY TANCRED BORENIUS

IN SIX VOLUMES ILLUSTRATED

VOL. VI.
SIENESE AND FLORENTINE MASTERS OF THE SIXTEENTH CENTURY

LONDON
JOHN MURRAY ALBEMARLE STREET
1914

7

[*] Questo testo è una versione molto rielaborata di alcuni appunti stesi in preparazione di un Seminario su Fra' Bartolomeo a Lucca, tenuto il 30 maggio 2014, nell'ambito del corso 'Momenti della storia dell'arte a Lucca' per studenti ordinari e perfezionandi della Scuola Normale Superiore di Massimo Ferretti, che qui ringrazio, insieme a Antonia d'Aniello, direttrice del Museo Nazionale di Villa Guinigi, per avermi coinvolto in ricerche su temi lucchesi e nelle attività scientifiche del museo.

[1] Fino all'edizione di FREY 1892, rimane confinata al Codice Magliabechiano una lapidaria menzione della *Madonna della Misercordia*, a spese dell'anonimo oggi identificato in Bernardo Vecchietti (WIERDA 2009).

[2] Di poco conto le varianti fra Torrentiniana e Giuntina, cfr. VASARI 1550 E 1568, pp. 99-100. Nell'edizione delle *Vite* vasariane annotata da Giovanni Bottari, la sede del soggiorno veniva identificata nel convento della Maddalena a Pian del Mugnone, nel Mugello, cfr. VASARI-BOTTARI 1759, t. II, p. 60.

[3] L'aretino prende un abbaglio iconografico, poiché si figura il Cristo irato nei confronti del «popolo» sottostante, mentre in realtà è benedicente; le prime correzioni sono in MISSIRINI 1834, pp. 9-10; RIDOLFI 1849, p. 24; VASARI-MARCHESE-PINI-MILANESI 1851, p. 164, n. 3.

[4] Anche qui una leggerezza, ma più comprensibile: per Vasari è Caterina d'Alessandria, non Maria Maddalena, la santa di sinistra. La prima correzione è in RIDOLFI [1832] 1835, pp. 215-218, un altro cenno è in RIDOLFI 1849, pp. 24-25, poi in VASARI-MARCHESI-PINI-MILANESI 1851, p. 165, n. 1. Sono invece corrette le informazioni sullo stato materiale delle opere (una tavola, la *Madonna del Santuario*; «tavol*e* in tela» le opere di San Romano, ossia tele inchiodate a un tavolato esterno, lo stesso di cui parla Georg Christoph Martini, che è rinforzato durante il primo restauro documentato, nel 1823 (MARCHESE 2012, p. 162). Infine, Vasari ricorda «molti» disegni di Fra' Bartolomeo, in gran parte nel monastero di Santa Caterina da Siena a Firenze, conservati da Suor Plautilla Nelli e «molti» nel *Libro de' Disegni*, cfr. FIRENZE 1986, p. 11. Fra gli otto fogli di Fra' Bartolomeo identificati nel *Libro* vasariano da COLLOBI RAGGHIANTI 1974, v. I, p. 98, v. II, pp. 137-139, tutti poi passati nella collezione di Pierre-Jean Mariette, uno è preparatorio alla Santa Caterina della *Pala di Murano* (Vienna, Albertina, inv. 4876). Era montato insieme a un *Angelo* (Vienna, Albertina, inv. 17590) a combinare un'errata Annunciazione: una riproduzione del montaggio è in VENTURI 1925a, fig. 192 a p. 279.

[5] Il passo di Borghini era sfuggito a ogni bibliografia, il recupero spetta a Ferretti in LUCCA 2004, pp. 544-545, n. 6.1.

[6] Il testo è ora consultabile in PELLEGRINI 2009, p. 191, il manoscritto è citato anche da Ferretti in LUCCA 2004, pp. 544-545, n. 6.1.

[7] Su Barri, si veda ora MONACO 2014. Il passo su San Romano è a p. 251.

[8] Sui restauri degli arredi della chiesa di San Romano nel Seicento, cfr. GIUSTI 2001, FILIERI 2003 e 2005.

[9] Sulla cappella del Santuario, cfr. BARACCHINI-CALECA-CALDERONI MASETTI 1973, p. 55, figg. 592-594 e GIORGI 1971, pp. 37-39. Negli stessi altari le opere sono ricordate dal padre Gabriele Gramatica, chierico regolare della Congregazione della Madre di Dio, e autore di una *Guida Sacra alle Chiese di Lucca*, edita nel 1734, poi nel 1736, poi «rivedut*a* e accresciut*a*» dal padre Giovan Domenico Mansi nel 1753. Si tratta di un testo organizzato secondo il calendario liturgico, dove a ogni festività sono ricordati gli altari cui il fedele può rivolgersi per ricevere un'indulgenza plenaria: l'altare di San Romano con la *Madonna della Misericordia* è patrocinato dalla Vergine, quello con la *Pala di Murano* è intitolato a Santa Maria Maddelena, quello della *Madonna del Santuario* nel Duomo è dedicato a Santo Stefano (sempre su un altare dedicato a Santo Stefano è menzionata l'opera nella visita pastorale nel 1575, cfr. RIDOLFI 1882, p. 177).

[10] Queste note di Montesquieu, peraltro stese in italiano, rimangono inedite fino alla fine dell'Ottocento, cfr. MONTESQUIEU 1894, pp. XI-XLIV. Su Montesquieu a Lucca, cfr. EHRARD 1965, p. 41, che però crede che i dipinti di San Romano siano effettivamente di Sebastiano del Piombo.

[11] MARTINI [1725-1745] 1969, pp. 117 e 120.

[12] Nella *Listra* del 1673 sono citati 223 disegni, più 22 acquistati entro il 1675, FORLANI TEMPESTI 1972, p. 77, BALDINUCCI-BAROCCHI 1974-1975, VI, p. 188; cfr. anche FIRENZE 1986, pp. 11-12.

[13] La biografia è un sunto di quella vasariana (BALDINUCCI-BAROCCHI 1974-1975, I, pp. 584-590). Il terzo volume delle *Notizie* è curato dal figlio di Baldinucci, Francesco Saverio, Anton Maria Salvini e Marco Antonio Mariti, cfr. BALDINUCCI-BAROCCHI 1974-1975, VI, p. 28.

[14] GABBURRI [CIRCA 1730-1742], pp. 873-874 (nella biblioteca digitale di Memofonte).

[15] I disegni un tempo di Suor Plautilla sono acquistati nel 1727, pertanto sono segnalati di proprietà del Gabburri nelle *Notizie* baldinucciane postume del 1728: «E quest'istessi [disegni] sono presentemente nella mani del cav. Gabburri in Firenze al numero di 500 in circa, avuti dal medesimo monastero, dopo averne ricavato questo lume dalla lettura del Vasari»; è amara la conclusione: «Molti e molti però de' detti disegni si sono perduti», BALDINUCCI-BAROCCHI 1974-1975, v. III, p. 590; sulla storia dei due volumi, oggi al Boymans-van Beuningen Museum di Rotterdam, cfr. la ricostruzione di Chris Fischer (in ROTTERDAM 1990, pp. 12-18). Acquisti del Gabburri di disegni di Fra' Bartolomeo, presso un certo Niccolò Vaiani, nel 1725 e nel 1726, sono stati documentati di recente (cfr. TURNER 2003, p. 188, n. 13).

[16] È la scritta nella montatura: «Pensiero e Studio di Fra Bartolommeo di S. Marco per la Tavola della B. Vergine Assunta in Cielo che si conserva nella Chiesa di S. Romano della Città di Lucca. Questa è una delle opere più celebri, che sian escite dal dottissimo pennello di questo grand'Uomo». Per il bozzetto, ZAHN 1870, p. 192, n. 198; ROTTERDAM 1990, pp. 301-302, n. 80, sulle iscrizioni sui disegni del Gaburri, cfr. ancora ROTTERDAM 1990, pp. 18-24 e BARBOLANI DI MONTAUTO 2011. La collezione di disegni di Gabburri è acquistata presso i suoi

eredi, verso il 1750 a Firenze, da William Kent. Su questo «art dealer» inglese, cfr. FLEMING 1958.

[17] LANZI 1795-1796, t. I, pp. 115-116 (nella biblioteca digitale di Memofonte) e LANZI-CAPUCCI [1809] 1968, t. I, pp. 115-118.

[18] Vedi ad esempio MISSIRINI 1834, p. 15 e ROSINI 1843, p. 243.

[19] FILIERI 1984, pp. 189 e 192, note 7 e 26, secondo cui pare abbia contato l'intervento del pittore Stefano Tofanelli; MARMOTTAN 1901, p. 74, con trascrizione della lettera del 10 luglio 1809 di Elisa Baciocchi a Luciano Bonaparte, da cui è tratta la citazione.

[20] La trascrizione ha dato difficoltà a VIGNE 1995, p. 526, n. 2918: «eglise St / Romains / des Dominicains; / [?]; la madone du Rosaire. / divin tableau de fra bartolomeo a / lucques.: il me faut toujours rappeler ce divin paysage [le reste est trop dur à lire]». Il disegno si conserva al Musée Ingres a Montauban. Con ogni probabilità il riferimento al paesaggio è pronunciato a proposito della *Pala di Murano*.

[21] MARCHESE 2012 e in questo testo. Sull'attività di Ridolfi in qualità di Conservatore della Commissione di Belle Arti, per la formazione di una 'Pinacoteca lucchese' e nella redazione di un inventario delle opere d'arte del territorio a scopo di tutela, si vedano RIDOLFI 1879, pp. XXI-XXV; CAMPETTI 1909, p. 11; FILIERI 2008, pp. 79-81, e soprattutto FERRETTI 1978, pp. 77-80, CIARDI 1981, pp. 32-35, FILIERI 2000, pp. 111-118. «Un Fra' Bartolomeo» di San Romano è incluso nel progetto museografico di Ridolfi (FILIERI 2000, pp. 118 e 126). Le istanze di Ridolfi si arenano per una passività dei sovrani, al tempo di Maria Luisa di Borbone, che poi culmina, soprattutto fra anni Trenta e Quaranta, in un vero processo di dispersione, sotto Carlo Ludovico (FERRETTI 1978, pp. 80-81; CIARDI 1981, pp. 33-44).

[22] Naturalmente il rapporto con Raffaello era uno dei centri critici della biografia vasariana: giunto a Firenze, l'Urbinate avrebbe insegnato a Bartolomeo «i termini buoni della prospettiva» e sarebbe stato «volenteroso di colorire alla maniera del frate». Seppure le date dei viaggi siano frutto di immaginazione, Ridolfi spiega il dipinto del 1509 con il primo Raffaello vaticano (Fra' Bartolomeo «va a Roma il 1507, ed ammira le già finite opere della così detta disputa del Sacramento o della scuola di Atene»), e la *Madonna della Misericordia*, per lui del 1516, con il «terribile ed inimitabile Michelangelo», che sviano però il frate dai connotati angelici più propri alla sua pittura (MARCHESE 2012, appendice, n. 1, pp. 176-177).

[23] La guida è «rifatta», alla morte del Trenta, dal marchese Antonio Mazzarosa nel 1829. La *Madonna del Santuario* è ricordata a p. 69, le pale di San Romano alle pp. 91-92. Nell'edizione del 1843, gli stessi passi si trovano, rispettivamente, alle pp. 59-60 e 78, cfr. TRENTA-MAZZAROSA 1829 e MAZZAROSA 1843. Sulla guida, le sue riedizioni, sullo scarto generazionale fra il Trenta e il Mazzarosa, e culturale fra il Mazzarosa e Ridolfi, cfr. FERRETTI 1978, pp. 73-76, 81-83.

[24] Le vicissitudini sono raccontate con dovizia di dettagli, sempre da Trenta, nell'ottavo tomo delle sue *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca* del 1822, al capitolo riguardante Stefano Tofanelli, pittore lucchese di stanza a Roma, che fornisce a Morghen i disegni per le incisioni. Nei giorni convulsi dell'occupazione francese di Roma (1797-1798), si diffondono timori fondati circa la possibile requisizione di opere d'arte dalle chiese: è Giovanni Volpato a preoccuparsi più di tutti. Così, per serbare memoria, Tofanelli disegna, e Morghen incide, la *Trasfigurazione* di Raffaello; e Tofanelli suggerisce a Morghen di «accompagnare» l'incisione con un'altra dal «quadro celebratissimo di Baccio della Porta», ossia la *Madonna della Misericordia* (TRENTA 1822, p. 186). Il committente della stampa è Nicolao Montecatini (lettera di Tofanelli a Morghen del 21 settembre 1801, ricordata in BELLI BARSALI 1984, pp. 395-396, nota 71, ora in BELLI BARSALI 2004, p. 291, nota 71).

[25] MISSIRINI 1834, pp. 16-17; MARCHESE 1846, p. 126, nota 1. Le copie della *Madonna della Misericordia* eseguite da Tofanelli, «in brevi forme», sono due per Missirini: una passa in possesso di Morghen e un'altra è commissionata dalla «Famiglia che allo estinguersi della Repubblica il reggimento Lucchese occupò», quindi da Felice Baciocchi e Elisa Bonaparte. Inoltre, Missirini ricorda che «un dipinto ne fu rilevato da un certo Paolo Franceschi: e come che il lavoro fosse assai discosto dalla preclarità del subbietto, fu accolto nondimeno nella Cappella Ducale». Fra anni Trenta e Quaranta, i giurati dei Concorsi della Commissione delle Belle Arti a Lucca sono chiamati a giudicare, spesso, «pitture di copia (soprattutto da fra Bartolomeo)», (CIARDI 1981, p. 25).

[26] Nel novembre 1822, Carlo Fanucchi è probabilmente già attivo per una ditta di stampe: lo stesso Ridolfi menziona un «Fannucchi» come «abile disegnatore lucchese» che fornisce i disegni agli incisori, RIDOLFI 1835, p. 319. Per eliminare uno sbiancamento della superfice pittorica nelle teste sotto il manto della Madonna, il giovane usa un «dissolvente» chimico, ma l'effetto non è quello desiderato. Il prodotto «si mangiava i colori» e Fanucchi corre da Ridolfi a riferire l'accaduto. Il danno è giudicato di lieve entità dal pittore e restauratore fiorentino Luigi Nardi, che reputa necessario un restauro anche per la *Pala di Murano*, su probabile istigazione del Ridolfi. MARCHESE 2012, pp. 161-162, 167-169 e appendice, n. 2, pp. 177-181. La duchessa Maria Luisa approva i lavori, che vengono condotti da Nardi fra l'aprile e il giugno del 1823, per la *Madonna della Misericordia*, e in autunno sulla *Pala di Murano*. L'episodio del Fanucchi era stato segnalato da CIARDI 1981, pp. 28-29; i restauri del Nardi sono ricordati da BERTOLINI CAMPETTI-MELONI TRKULJA 1968, p. 172 e FERRETTI 1978, p. 81.

[27] MARCHESE 2012, p. 171.

[28] Segnalano il restauro, «solo leggermente pulito», RIDOLFI 1882, pp. 197-198, nota 4; BORGO 1974, pp. e Ferretti in LUCCA 2004, pp. 544-545, n. 6.1. L'incisione di Jesi, ultimata nel 1833, è schedata nella monografia di GIANNOCCOLO 2007, pp. 81-82, n. 17, con bibliografia e trascrizioni dal carteggio di Jesi con Leopoldo Cicognara e Ridolfi.

[29] Entrambe le missive formano un opuscolo nel 1828 e saranno poi inserite nel primo tomo delle sue *Opere*. MAZZAROSA 1828 e 1841, pp. 61-67 e 69-80.

[30] RIDOLFI [1832] 1835, pp. 215-223, poi in RIDOLFI 1879, pp. 1-7.



8

[31] Missirini 1834, pp. 18-20. L'occasione è nuovamente fornita da un'incisione, realizzata stavolta da Joseph Saunders (fig. 4), intagliatore «di Patria Inglese» molto apprezzato dall'autore perché capace di «fare proprio» lo stile di un pittore e «lodevole non sarìa un traduttore di Pindaro che si attenesse allo stile di Anacreonte». Joseph Saunders, allievo di Giuseppe Longhi, è oggi sostanzialmente dimenticato, e spesso confuso con omonimi. Una voce breve ma affidabile è in Benezit 2012, p. 334. L'identificazione errata del «Gonfaloniere» è ricordata da Fischer in Rotterdam 1990, p. 371, nota 30.
[32] Ridolfi [1834] 1837, pp. V-VI. All'identificazione del committente nel padre domenicano Sebastiano Lambardi di Montecatini, fornisce elementi di garanzia Marchese 1846, pp. 120-121. In una lettera del 10 aprile 1833, Missirini scriverà a Ridolfi: «La parte che risguarda la *Vergine della Misericordia* avrei voluto averla letta prima di compiere la mia illustrazione», in Ridolfi 1879, pp. XXXIII-XXXIV.
[33] Su Steinla, si veda Humburg 1975, p. 83. È errata l'informazione che avrebbe inciso la *Madonna della Misericordia*, ripetuta in vari *Künstlerlexikon*. Allievo di Longhi e Morghen, diviene in seguito professore di incisione all'Accademia di Dresda. Sue incisioni anche da Raffaello (*Madonna Sistina*, *Madonna del Pesce*) e dalla *Pietà Pitti* di Fra' Bartolomeo. L'incisione di Steinla, presentata in primo stato al sovrano Carlo Ludovico, con dedica e data 1834, era presente alla mostra sull'incisione neoclassica di traduzione a Monza 2010, n. 83, p. 69.
[34] Ridolfi 1835.
[35] Rosini 1843, p. 243 e Rosini 1850, pp. 196-197.
[36] Saranno poi Joseph Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle a restituirlo a Fra' Bartolomeo, in Crowe-Cavalcaselle 1866, pp. 448-449. È ancora sensibile alla posizione di Rumohr Alexis-François Rio 1836, pp. 281-282. La fortuna tedesca di Fra' Bartolomeo a Lucca negli anni centrali dell'Ottocento passa anche dalle menzioni dei fortunati manuali di Kugler 1837, p. 188 e Kugler 1842, p. 713. Su Carl Friedrich von Rumohr, si veda da ultimo Battezzati 2009.
[37] Il maestro è Henry George Liddell, cfr. Ruskin 1956, p. 107, nota 2. La fortuna di Fra' Bartolomeo a Lucca, a queste date, si può rintracciare anche in un settimanale di letteratura popolare, come il 'The New World', dove Mr. Aldrich segnala che «The finest picture which I saw in Lucca is the Madonna della Misericordia by Fra Bartolommeo», 18 marzo 1843, p. 333.
[38] Riprodotto in Brilli 1996, p. 133
[39] La menzione si deve a Harold I. Shapiro, in Ruskin 1972, n. 26, p. 53, nota 5. Il quaderno si conserva a Bembridge, Isola di Wight, Ruskin Galleries, MS. 5A.
[40] Ruskin [1883] 1903, p. 347 e Ruskin 1998, I, p. 818.
[41] Il secondo volume, edito nel 1846, include una vera e propria biografia del pittore, condotta con ampie concessioni al romanzesco, ma suffragata dal ritrovamento di importanti documenti fra le carte del convento domenicano di San Marco. Marchese 1846, pp. 11-158. Sull'importanza delle scoperte di Marchese, cfr. Borgo 1976, pp. 122-123.

9 Pittore lucchese (?), *Madonna con Bambino, copia dalla Madonna del Santuario*, 1520 circa. Ubicazione sconosciuta (archivio Reali, in deposito alla National Gallery of Washington).



9

[42] MARCHESE 1846, pp. 62-63, 66-67 (testo) e pp. 415-416 (documenti).
[43] Su Baccio da Montelupo, è poco utile GATTESCHI 1993 (sul periodo veneziano e l'incontro con Fra' Bartolomeo, pp. 72-74, con menzione delle *Memorie* del Marchese); cfr, da ultimo, LUCIDI 2014, in part. pp. 68-69.
[44] Su Bartolomeo d'Alzano, vedi HUMFREY 1990, p. 482.
[45] Nel commentare questo brano delle memorie, a ragione si è spesso evocata l'offensiva di Giulio II, concretizzatasi nella Lega di Cambrai (1508), che riuniva Sacro Romano Impero, Regno di Francia, Regno di Napoli, Ducato di Ferrara, Ducato di Savoia e Marchesato di Mantova contro Venezia.
[46] MARCHESE 1846, p. 73. Il passo in questione è stato poi trascritto da BORGO 1976, p. 378; cfr. anche VERDE-CORSI 1991, p. 23: «Hic suo prioratu [il secondo di Sante Pagnini] tabulam quae est in altari Sanctae Catherinae de Senis ad eodem fratre Bartholomaeo depictam erexit». Le date dei priorati di Pagnini sono ricordate da MARCHESE 1846, pp. 119-120, nota 2: 1504-1506: San Marco, Firenze, 1506-1507: Santo Spirito, Siena; 1507-1509: San Romano, Lucca; 1511-1513: San Marco, Firenze; 1513-1515: San Romano, Lucca. Marchese crede che il dipinto citato nell'elenco della divisione dei beni fra Fra' Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, al momento dello scioglimento della seconda compagnia (1509-1513), datato 5 gennaio 1512, cioè 1513 in stile fiorentino (cfr. BORGO 1966, p. 463, nota 5) non sia la *Pala di Murano*, ma una copia da essa, perché il dipinto di Lucca va giudicato interamente di mano del Frate. È questo il solo punto che non regge della sua lettura dei documenti: corrispondono le misure (nella divisione: 6¼×4 braccia fiorentine = 3,5×2,33 m; *Pala di Murano*: 361×236 cm). È perciò più verosimile che la pala sia stata stimata una seconda volta, nel 1513, ora per il valore di sessanta ducati (MARCHESE 1846, sul punto cfr. pp. 68-69, per il documento, pp. 418-419). Nel 1513, Mariotto svolge un interessante ruolo di agente sul mercato: qualora il dipinto venisse venduto da lui, per una somma superiore ai sessanta ducati, il *surplus* andrebbe ripartito fra i frati e il pittore («quel più mezzi siano de frati et mezzi di Mariotto»), altrimenti l'opera rimane presso il convento di San Marco, che è quanto accade (Ivi, doc. I, pp. 158-165, cit. p. 164.). L'identificazione della *Pala di Murano* sia nella 'protesta' del 1511 che nella divisione del 1513 è già implicita in CROWE-CAVALCASELLE 1866, p. 457, nota 1, il chiarimento definitivo è in KNAPP 1903, p. 259. Cfr. anche BORGO 1976, pp. 379-380, dove «Marchese's theory appears to be totally suppositional» e HUMFREY 1990, p. 477, nota 6.
[47] MARCHESE 1846, pp. 160-161 e poi BORGO 1976, doc. 27, pp. 556-564.
[48] Testualmente, il primo altare entrando in chiesa dalla porta che si incontra all'opposto della sacrestia. La stessa collocazione («nella Cappella della crociera sinistra») è ricordata in BERTOLINI CAMPETTI-MELONI TRKULJA 1968, p. 173. La *Cronaca* è stata poi edita integralmente, con un ottimo apparato critico, da VERDE-CORSI 1991. L'autore è il frate Ignazio Manardi (p. XXXII). Il patronato della cappella dove è collocata la *Pala di Murano* è dei Burlamacchi (p. 531).
[49] VASARI-MARCHESE-PINI-MILANESI 1851, pp. 163-166, in part. pp. 164-165,

n. 4, pp. 165-166, nota 1. Sono ormai saldamente in relazione alla *Madonna della Misericordia* due schizzi a penna: uno agli Uffizi (fig. 9), «di una parte di questa composizione»; e uno «in proprietà del re di Olanda», «dell'intera composizione», «retato per esser tradotto nelle proporzioni del dipinto» (fig. 1), di cui però ignorano la collocazione attuale. Emerge anche un bozzetto dipinto, «in Lucca, nella Galleria del cav. Giovambattista Mansi da Santa Maria», gli editori del Vasari precisano di essere «i primi a riconoscerlo indubitamente per originale». La nota è riedita nella seconda edizione delle *Memorie* di MARCHESE (1854, p. 114, nota 1), dove si specifica che l'idea sul bozzetto è dei «signori Pini e Milanesi», e in VASARI-MILANESI 1879, pp. 191-193, con un refuso sulla collezione: «Mauri». Il bozzetto non resisterà al vaglio dei conoscitori CROWE-CAVALCASELLE 1866 (p. 463, nota 1), che lo considerano una copia non-finita del Seicento: si trova oggi nei depositi del Museo nazionale di Villa Guinigi (inv. 455.15). Gli studiosi segnalano un'altra «small modern copy» nella collezione Leuchtenberg a San Pietroburgo (nota 4): un'incisione a soli contorni del dipinto, eseguita da Nepomuk Muxel, si può vedere in PASSAVANT 1851, pl. 30 o nel ritaglio dell'illustrazione dal catalogo al British Museum (inv. 1851,1213.181). La menzione è ripresa in LÜCKE 1876, p. 169, nota 1 e GABELENTZ 1922, I, p. 172. Anche i disegni fiorentini per la *Pala di Murano* iniziano a comparire nelle note di Marchesi, Pini e Milanesi: i «cartoni originali delle due Sante», all'Accademia di Firenze, oggi agli Uffizi e il «disegno a penna del Padre Eterno», «tenuto per cosa di Leonardo da Vinci», agli Uffizi (tav. I). Le *Memorie* di Marchese hanno grande fortuna: tradotte in inglese nel 1852, sono accresciute in seconda edizione, con correzioni e una scelta di scritti dell'autore (MARCHESE 1854 e 1869).

50 RIDOLFI 1878, p. 123; RIDOLFI 1882, pp. 184-187, 191, 195-198. Sempre grazie alle ricerche di Ridolfi, viene fuori il ruolo di Bertini committente per il Duomo di Matteo Civitali e di Domenico Ghirlandaio, nonché responsabile di un invito a Pietro Perugino, che però è minacciato da un pittore lucchese di nome Antonio Corso, come attesta una lettera degli Anziani al pittore (23 maggio 1504), in RIDOLFI 1882, pp. 185-186, nota 1. Bertini tuttavia muore il 23 marzo 1506. Su Ridolfi figlio, cfr. FERRETTI 1979, pp. 84-85. La menzione del documento è ripresa da Ferretti in LUCCA 2004, pp. 544-545, n. 6.1.

51 RIDOLFI 1877, pp. 22-24; RIDOLFI 1882, p. 191. Le vicende sono scrupolosamente riprese da ROSS-ERICHSEN 1912, pp. 169-172. Domenico Bertini è ricordato da Fischer (in FIRENZE 1996, pp. 93-94, n. 19) in relazione alla *Madonna del Santuario* ma non in BARACCHINI-CALECA-CALDERONI MASETTI 1973, p. 54, fig. 595. Il sepolcro della martire Lucina è oggi nella cappella del Santuario (GIORGI 1971, p. 38).

52 I suoi *Art, Scenery and Philosophy*, pubblicati postumi nel 1855, sono composti dalle carte ritrovate nel suo appartamento parigino. Svariate sono le pagine dedicate ai dipinti lucchesi, e non prive di originalità: nelle predilezioni (la Maddalena nella *Pala di Murano*: «exquisite») e nelle interpretazioni ardite (la *Madonna della Misericordia* come fonte di ispirazione per l'*Assunta dei Frari* di Tiziano e per la *Madonna sistina* di Raffaello). Sulla notorietà nei salotti vittoriani di Fra' Bartolomeo, si veda anche il cenno di Fischer in FIRENZE 1986, p. 9 e ROTTERDAM 1990, p. 9. Si faccia anche caso al gran numero di opere attribuite al pittore nelle collezioni pubbliche, semi-pubbliche o private in Inghilterra, discusse in CROWE-CAVALCASELLE 1866, pp. 472-478. Nel *Cicerone* di Jacob Burckhardt, in prima edizione figurano solo la *Madonna del Santuario* («bello ed espressivo») e la *Madonna della Misericordia* («meno convincente»), (BURCKHARDT 1855, p. 881, in traduzione BURCKHARDT 1952, pp. 964-965). Nel saggio sulla pala d'altare, lo studioso è più generoso nei confronti della *Madonna della Misericordia* (BURCKHARDT [1898] 2001, pp. 214-215). L'apprezzamento della *Pala di Murano* arriva in BURCKHARDT-ZAHN 1869, pp. 893-894. È percepito più nettamente, coi quadri in galleria, lo scarto di qualità fra la *Pala di Murano* e la *Madonna della Misericordia* in BURCKHARDT-BODE 1879, p. 631.

53 RIDOLFI 1849, pp. 56-57, poi RIDOLFI 1879, pp. 168-169: i quadri di San Romano «non solo arricchiscono e nobilitano una chiesa, ma ben anche una città, una provincia» e «Vorrei poi che quando i quadri stanno ordinariamente coperti per preservarli dalla troppa luce e dalla polvere; per iscuoprirli non si prendessero mancie».

54 CROWE-CAVALCASELLE 1866, pp. 448-449.

55 I due studiosi citano in nota un passo del *Proemio della Terza Parte delle Vite*, dove Vasari, pur ignorando che Fra' Bartolomeo fosse stato a Venezia, aveva interposto la pittura giorgionesca fra la maniera di Leonardo e quella del Frate, come se avesse intuito che una mediazione fosse intercorsa. Crowe e Cavalcaselle, ora al corrente riguardo al soggiorno in Laguna del pittore, capiscono che è la *Pala di Murano* il tassello centrale per il quadro storico vasariano: un innesto di cultura veneziana nel regno del chiaroscuro leonardesco. VASARI 1550 E 1568, pp. 3-13, in part. pp. 8-9.

56 CROWE-CAVALCASELLE 1866, pp. 461-462.

57 Un'immagine che però è già rimossa dall'edizione tedesca della *New History*, sulla quale si formano i maggiori studiosi di Fra' Bartolomeo, d'ora agli anni Venti. CROWE-CAVALCASELLE 1872, pp. 471-472. Giustamente infine, gli studiosi rigettano l'idea di Marchese secondo cui il pittore si sarebbe recato a Lucca, su invito di Sante Pagnini, per dipingere la pala del 1515 a San Romano (CROWE-CAVALCASELLE 1866, p. 464): è una favola che troverà ancora spazio nella letteratura seguente, fino a Novecento inoltrato, con la variante di Lappegli, dove lo avrebbe invitato Sebastiano Lambardi.

58 FILIERI 2003, p. 42.

59 CAMPETTI 1909, pp. 8-13, pp. 47-48. Il posto della *Madonna della Misericordia* è occupato dalla *Madonna con San Francesco* di Sebastiano Conca, proveniente dalla chiesa di San Francesco; quello della *Pala di Murano* dalla *Pentecoste* di Andrea Coppola, proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino, chiusa al culto, GIUSTI MACCARI 2009, pp. 408, 411.

60 FILIERI 2008, pp. 83-85.

61 Come tali sono ricordate in RIDOLFI 1899, pp. 46-47. La prima sala diventa la

seconda in RIDOLFI 1899, pp. 50-51, e la quarta nel catalogo di CAMPETTI 1909, pp. 47-55 e in ROSS-ERICHSEN 1912, pp. 255-257; ritorna a essere la seconda in BELLI 1952, pp. 112-120. Vale la pena di ricordare i giudizi sulla *Madonna del Santuario* – «inarrivabile» – e sulla *Madonna della Misericordia* – «bellissima» dell'autore della *Nota de' quadri*, tradizionalmente identificato in Paolini (PELLEGRINI 2009, pp. 199 e 201). È menzionata anche la *Pala di Murano*.

62 Nei fac-simile degli UFFIZI [1914] si trovano due disegni preparatori per Lucca: n. 13 (lo studio per l'angelo di sinistra della *Pala di Murano*), n. 14 (per il Santo Stefano della *Madonna del Santuario*, tav. II).

63 KNAPP 1903, pp. 258 e 312, n. 150; GABELENTZ 1922, I, pp. 146-147; II, p. 289, n. 811.

64 Per KNAPP (1903, p. 312, n. 140), si tratta di uno studio per la testa di santo della *Pala Pitti*; per GABELENTZ 1922, I, pp. 146-147; II, p. 286, n. 801, è chiaramente uno studio per il Santo Stefano della *Madonna del Santuario*. Come tale il disegno è citato da Fischer in ROTTERDAM 1990, p. 169, nota 24.

65 Alla mostra di ROTTERDAM 1990, che presentava 112 disegni di Fra' Bartolomeo, mancava una sezione dedicata alla *Madonna del Santuario*. Il disegno è menzionato come preparatorio per la testa del Bambino della *Madonna del Santuario* da Fischer in PARIS 1994, pp. 88-89, n. 52. Per la *Pala di Murano*, Zahn include lo studio finemente lumeggiato a biacca per la Santa Caterina (ZAHN 1870, p. 185, n. 76. È KNAPP (1903, pp. 89, 303) ad accettarlo come preparatorio alla *Pala di Murano*, seguito da GABELENTZ (1922, I, p. 149, II, p. 204, n. 536). È riprodotto e considerato un «early stage in the final revision» del dipinto da Fischer in ROTTERDAM 1990, pp. 166-167, n. 43. Infine, da Zahn in poi, alla *Madonna della Misericordia* si legano indissolubilmente i due disegni per il Cristo benedicente a matita rossa (ZAHN 1870, pp. 181, 182, nn. 5-6; KNAPP 1903, pp. 260, 301, nn. 5-6; GABELENTZ 1922, I, pp. 171-172, II, p. 182, n. 465; ROTTERDAM 1990, pp. 314-315, n. 86, pp. 316-317, n. 87), uno studio per la Madonna (ZAHN 1870, pp. 181, 186, n. 82 *verso*) e uno studio per la madre (ZAHN 1870, pp. 181, 189, n. 149 *verso*, tav. III).

66 LÜCKE 1876, p. 11-12 (*Pala di Murano*), 13 (riproduzione della *Madonna della Misericordia*), 16 (*Madonna della Misericordia*). Nel successivo saggio di Erich Frantz invece, non intervengono dati nuovi, se non una supplica, ritrovata negli archivi di Venezia, che attesta la povertà dei domenicani di Murano, incapaci di acquistare il vino e di pagare il dazio per esso (FRANTZ 1879, p. 141). Molte posizioni discendono da Rumohr e da Rio, ma è molto curato anche il versante documentario. È puramente divulgativo GRUYER 1886, con riproduzioni dalla *Pala di Murano* (a piena pagina, p. 33), dall'angelo col liuto della *Madonna del Santuario* (p. 93).

67 Sul criterio vasariano nella scelta del dettaglio dell'angelo della foto Alinari, FERRETTI 1977, p. 135, fig. 129 a p. 138, n. 547. I numeri dei negativi Alinari sono 8415 (*Madonna del Santuario*, intero), 8416 (volto di San Giovanni Battista), 8417 (volto di Santo Stefano), 8418 (angelo). La foto Alinari della *Pala di Murano* figura come controfrontespizio della *Story of Lucca* di ROSS-ERICHSEN 1912 (fig. 6), mentre la *Madonna del Santuario* figura nel controfrontespizio del sesto volume, curato da Tancred Borenius, della *History* di Crowe e Cavalcaselle (CROWE-CAVALCASELLE-BORENIUS 1914, fig. 7).

68 I numeri del catalogo sono 8449 (intero: «La Madonna detta della Misericordia»), 8450 ('gruppo della madre': «Dettaglio del quadro»), 8451 («Testa della Vergine») 8452 (intero: «L'Eterno Padre, La Maddalena e S. Caterina. (Fra Bartolommeo)»), 8452a («Paesaggio»), 8453 («Testa della Maddalena»), 8454 («Testa di Santa Caterina»). Sulle prime campagne fotografiche Alinari a Lucca, con specifico riferimento ai dipinti di Fra' Bartolomeo, cfr. l'appendice di FERRETTI 1979, pp. 86-91, dove è riprodotto il dettaglio della Maddalena (fig. 7 a p. 90), con la datazione della foto al 1887-1898. Considerazioni di ordine più generale sui dettagli Alinari sono in QUINTAVALLE 2003, pp. 331-355. L'azienda romana Brogi, ditta rivale, entro il 1903 emula gli scatti Alinari dedicando alla *Madonna del Santuario* due 'ritratti' dei Santi, alla *Pala di Murano* altri due dettagli dei volti; e tre alla *Madonna della Misericordia*: il dialogo fra la Madonna e il Cristo che esce dalle nubi, il volto della Madonna e il 'gruppo della madre'. Per la *Madonna del Santuario*, i numeri dei negativi sono 11890 (intero), 11894 (l'angelo che suona il liuto); per la *Pala di Murano*, 11901 (intero), 11902 (Santa Maria Maddalena, erroneamente indicata come Santa Margherita), 11903 (Santa Caterina); per la *Madonna della Misericordia*: 11904 (intero), 11905 (particolare della parte superiore del dipinto), 11906 (dettaglio del volto della Madonna), 11907 ('gruppo della madre').

69 REBER-BEYERSDORFER 1891, n. 352 (*Madonna della Misericordia*); REBER-BEYERSDORFER 1894, n. 739 (*Madonna del Santuario*), n. 789 (*Pala di Murano*).

70 RILKE [1898] 1990, pp. 100-101.

71 La citazione è dalla buona traduzione di Luisa Vertova Nicolson (BERENSON 1961, I, p. 231, cfr. BERENSON 1903, I, p. 137). L'apprezzamento era già nei *Florentine Painters*, BERENSON 1896, pp. 77-78. Sono, come spesso capita, illuminanti alcune intuizioni del conoscitore sui disegni: il *Cartone per la Santa Caterina* (tav. I) «potrebbe quasi aver servito per le «Stimmate di Santa Caterina» del Beccafumi a Siena» (BERENSON 1961, II, p. 59). Fischer ha sottolineato come la stagione di sfortuna critica per Fra' Bartolomeo inizi con Berenson, cfr. FIRENZE 1986, p. 9; ROTTERDAM 1990, p. 9, è forse mutuato da Ruskin l'atteggiamento, non privo di idiosincrasia, di considerare il pittore poco «originale» e indegno di quella «speciale ammirazione» che la *high society* vittoriana ora tributa più volentieri a un Giotto o a un Botticelli.

72 BERENSON 1903, I, p. 141.

73 KNAPP 1903, pp. 75-94, 258-259, in part. p. 93. La *Pala di Murano* è anche citata nella voce del Thieme-Becker su Mariotto, cfr. KNAPP 1907, p. 214, come opera iniziata da Fra' Bartolomeo e conclusa da Mariotto. Anche qui non è deprezzato il punto di stile: anzi, la fase veneziana per Knapp, fra 1508 e 1510, segna l'apogeo dei pittori, in felice collaborazione.

74 KNAPP 1903, pp. 149-155, in part. pp. 149-150, dove si rimarca con insistenza la confusione del dipinto, la sproporzione della Madonna, la poca riuscita dei due

angeli. Per Knapp il committente è ancora un gonfaloniere di Montecatini, mentre il domenicano è identificato nel frate Sebastiano Lambardi. L'accenno a Sebastiano del Piombo è a p. 155.

75 Sul disegno, si veda la scheda di Caroline Lanfranc de Panthou in CHANTILLY 1995, pp. 116-117, n. 33, pl. X, dove il disegno è considerato «certainement une première pensée pour la *Madone du sanctuaire* de Lucques» e Knapp però non è citato. Il disegno, già di proprietà di Sir Joshua Reynolds e di Frédéric Reiset, era già stato considerato da quest'ultimo preparatorio al dipinto di Lucca.

76 Sul disegno, da studiare assieme al foglio compagno con il *San Giovanni Battista*, cfr. le schede di Fischer in FIRENZE 1986, pp. 80-82, nn. 38-39.

77 Vienna, Albertina, inv. 270 (Wickhoff, 322). A penna, 260×210 mm. È un'attribuzione di KNAPP 1903, p. 92, che riconosce il disegno fra i fogli attribuiti a Raffaello. È stato poi considerato da Fischer una veduta del convento di Santa Maria Maddalena a Caldine, dove Fra' Bartolomeo amava ritirarsi, cfr. BIRKE-KERTÉSZ 1992, I, pp. 159-160.

78 FIRENZE 1986, pp. 84-86, n. 41. Oltre ai cartoni già noti degli Uffizi (tav. I), è infine Knapp a mettere in rapporto alla *Pala di Murano* il bellissimo e morbido disegno per una Maddalena (fig. 12) e due studi per la Santa Caterina, tutti a Weimar e oggi a Rotterdam. Per il primo, vedi KNAPP 1903, pp. 89 e 301, n. 14; è accolto da GABELENTZ (1922, I, p. 149), che si accorge che il braccio destro della Santa nel dipinto è molto più corto; II, p. 185, n. 474; e da Fischer, che collega il disegno a uno studio per una *Madonna con Bambino e Santi* al Louvre, dove è incollato un foglio con due sante in adorazione, cfr. ROTTERDAM 1990, pp. 162-163, n. 41. I due studi di Santa Caterina sono entrambi autografi per KNAPP 1903, p. 304, nn. 124-125; uno solo lo è per GABELENTZ 1922, I, p. 149; II, p. 220, nn. 584 («Schulzeichnung») e 585.

79 Una scheda del disegno, ricca di confronti, è in ROTTERDAM 1990, p. 305-306, n. 81. L'altro disegno chiamato in causa da KNAPP (1903, pp. 155, 287) è il bozzetto mutilo degli Uffizi, su cui cfr. la scheda di Fischer in FIRENZE 1986, pp. 135-138, n. 81, figg. 104-105.

80 GABELENTZ 1922, I, pp. 49-50, 146-147, fig. 7.

81 GABELENTZ 1922, I, pp. 51-56, 147-149, fig. 8. A differenza della *Madonna del Santuario*, la *Pala di Murano* è considerata di collaborazione fra Mariotto e Fra' Bartolomeo (p. 148).

82 GABELENTZ 1922, I, pp. 78-83, in part. pp. 81-82 e 102, pp. 170-172, fig. 16. Segnala un'altra copia, di Plautilla Nelli, nella galleria Corsini (n. 172) e altre due incisioni, oltre a quelle già note di Jesi e Saunders: di «G. Wenzel» e della ditta «Litographie Engelmann».

83 FILIERI 2008, p. 86.

84 Gli studi della raccolta Ottolini sono schedati da RIDOLFI 1878. È CAMPETTI 1909, pp. 47-48, n. 82, a segnalare che «altri studi» per la *Pala di Murano* si conservavano «nella raccolta, ora venduta, di trentun disegni del Frate, posseduta dalla famiglia Ottolini di Lucca». Ventidue disegni della raccolta Ottolini, tutti attribuiti a Fra' Bartolomeo, sono oggi conservati al Département des arts graphiques del Musée du Louvre (PARIGI 1994). CROWE-CAVALCASELLE 1866, pp. 472-478 citano fra le opere viste dagli autori (p. 473) un tondo, «pretty», con una Natività, nella villa di Saltocchio del conte Bernardini, che gli studiosi identificano nell'opera citata nel 1516 venduta per venti ducati a «Giovanni Bernardini lucchese», cfr. MARCHESE 1854, p. 144, la attribuiscono per via di stile e di documenti, a Fra' Bartolomeo e Mariotto. Segnalato da KNAPP (1903, pp. 136, 216-218, nota 2, 272) come opera di collaborazione, ma di qualità, e poi in KNAPP 1907, p. 215, (Albertinelli, ma sotto l'influsso del compagno, verso il 1511-1512), il tondo è riprodotto in VENTURI (1927, pp. 73-75, fig. a p. 75), che lo ascrive al solo Fra' Bartolomeo: è già passato nella galleria Böhler di Monaco di Baviera. Si trova, almeno dal 1949, nel John & Mable Ringling Museum of Art di Sarasota, in Florida, cfr. SUIDA 1949, p. 26, n. 26 (con la provenienza). Anche Suida assegna il tondo al solo Fra' Bartolomeo ed è seguito da CHRISTIANSEN-ZERI 1972, p. 17. È considerato di Albertinelli da TOMORY 1976, p. 9, n. 1. Una fotografia del dipinto, prima di un tentativo di restauro inavvertito, si trova nella Fondazione Federico Zeri, neg. 81532. Giovanni Bernardini è rettore dell'Ospedale della Misericordia nel 1520, cfr. TAZARTES 1991, p. 154. Al Ringling è pervenuta anche la *Madonna della cintola fra Profeti e angeli* di Michelangelo Ciampanti, su cui cfr. Dalli Regoli in LUCCA 2004, pp. 502-503, con proposta di provenienza dalla chiesa di Santa Maria al Corso di Lucca di BARACCHINI-FILIERI 1986, pp. 765-766, forse passato dallo stesso canale.

85 VENTURI 1925, pp. 272-279. Sono riprodotti la *Madonna del Santuario* (foto Alinari, fig. 185 a p. 271), i disegni per Santo Stefano e per San Giovanni Battista degli Uffizi (Alinari, figg. 186-187 a pp. 273-274), la *Pala di Murano* (fig. 188, p. 275), il dettaglio di Santa Caterina a mezzo busto (Brogi, fig. 189 a p. 276), lo stesso dettaglio leggermente riquadrato, a colori (tav. III), i cartoni per le due sante degli Uffizi (Braun, fig. 190 a p. 277; Alinari, fig. 191 a p. 288), il montaggio dell'angelo con la Santa Caterina all'Alberina (fig. 192 a p. 279, su cui cfr. *infra* nota 5).

86 VENTURI 1925, pp. 317-319. Riprodotti l'intero (Alinari, fig. 230 a p. 322), il bozzetto degli Uffizi (Braun, fig. 231 a p. 323) e un disegno attribuito a Fra' Bartolomeo del British Museum (Anderson, fig. 232 a p. 324), già considerato una copia di Fra' Paolino da BERENSON 1903, n. 1818 e GABELENTZ 1922, II, n. 301 e poi da Fischer in ROTTERDAM 1990, p. 302, nota 32. La *Madonna della Misericordia* figura anche fra le immagini della serie 'Attraverso l'Italia' del Touring Club Italiano, TOSCANA 1934, p. 36, fig. 50.

87 È nella prima sala, accanto a opere di Piero di Cosimo, come la *Liberazione di Andromeda* degli Uffizi, Ridolfo del Ghirlandaio e, di Fra' Bartolomeo, la *Sacra Famiglia* ai tempi Contini-Bonacossi e oggi al County Museum di Los Angeles (cfr. FAHY 1974) e il *Tondo Visconti Venosta*, oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano (cfr. GALLI MICHERO 2002), FIRENZE 1940, pp. 18-20.

88 BELLI 1952, pp. 114-119. La *Madonna del Santuario* è ricordata a pp. 70-71, come opera di collaborazione con Mariotto Albertinelli.

10 Fra' Bartolomeo, Studio per la Santa Maria Maddalena della Pala di Murano. Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum, inv. I 563 M 14 (PK), 364 x 278 mm. Carboncino, con rialzi di giallo, su carta preparata ocra

11 Fra' Bartolomeo, Cartone per la Santa Maria Maddalena della Pala di Murano (part.). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1777 E, 1592 x 1125 mm. Carboncino, con rialzi di gesso bianco, su carta preparata grigio chiara

[89] Il restauro è eseguito nel 1968-1969 da Nicola Carusi, sotto la direzione di Licia Bertolini Campetti, che comprende l'asportazione delle ridipinture del Nardi (BERTOLINI CAMPETTI-MELONI TRKULJA 1968, p. 173; FERRETTI 1979; MARCHESE 2012, p. 162, n. 24.). BORGO 1976, p. 379, che vede il dipinto prima dell'intervento (la tesi è discussa nel 1968), sostiene che «The condition of the painting is not good and the colours have faded considerably».

[90] BERTOLINI CAMPETTI-MELONI TRKULJA 1968, pp. 171-173, fig. 79, tav. VII (*Pala di Murano*, inv. 88), pp. 173-174, fig. 80 (*Madonna della Misericordia*, inv. 81), l'allestimento è illustrato dalla tav. XX; vedi anche BELLI BARSALI 1988, pp. 207-208.

[91] Considerazioni simili in BORGO 1966, p. 463. Le indagini di Edgard Wind su Sante Pagnini concernono soprattutto la *Volta Sistina*, ma cadono sul versante del Frate: sarebbe da scartare la «congettura» secondo cui la *Pala di Murano* sarebbe una commissione veneziana: è invece un'espressione della pietà semplice del priore lucchese. WIND 1947, in part. pp. 216-217, 231-232 e su Fra' Bartolomeo a Lucca, cfr. 233-235.

[92] FREEDBERG 1961, pp. 194-195. Ma per RIEDL, che è il primo a ipotizzare che la *Madonna del Baldacchino* abbia un fondo atmosferico, la *Madonna del Santuario* è da spiegare nei soli termini veneziani (1957-1959, pp. 240-241, fig. 15 a p. 241) e la progressione successiva delle pale di Fra' Bartolomeo segna un ulteriore allontanamento da Raffaello.

[93] FREEDBERG 1961, pp. 196-197. Entrambi i dipinti sono assegnati al solo Fra' Bartolomeo.

[94] FREEDBERG 1961, pp. 430-432. Nella straordinaria monografia di John Shearman su *Andrea del Sarto*, vengono fuori intuizioni brillanti sulla *Madonna della Misericordia*: il modello dell'anziana è ispirato a un tipo facciale che si ritrova nella scena dell'*Esposizione delle reliquie di San Filippo Benizzi*, dipinta da Andrea del Sarto nel Chiostrino dei Voti della chiesa della Santissima Annunziata di Firenze fra 1509 e 1510. SHEARMAN 1965, I, p. 23, II, p. 201, n. 11.

[95] STEINBERG 1974. Per alcune legittime riserve, cfr. HUMFREY 1990, p. 480. Nondimeno Steinberg studia, per la prima volta con completezza, le iscrizioni: alla destra della testa di Santa Maria Maddalena: 'NOSTRA CONVERSATIO IN COELIS EST' (Paolo, Lettera ai Filippesi, III, 20, citazione usata spesso da Savonarola, STEINBERG 1974, pp. 323-324), alla sinistra della testa di Santa Caterina: 'AMORE LANGUEO' (Cantico dei Cantici, II, 5; V, 8), nel cartiglio dell'angelo più in basso: 'DIVINUS AMOR EXSTASIM FACIT' (Dionigi l'Aeropagita, *Libro dei Nomi*, IV); nel parapetto a destra: 'ORATE PRO PICTORE 1509', nel libro del Dio Padre l'alfa e omega (Apocalisse, I, 8; XXI, 6; XXII, 13).

[96] STEINBERG 1974, p. 327.

[97] HUMFREY 1990, con riprese in ROTTERDAM 1990, pp. 158-159.

[98] HUMFREY 1990, pp. 480-481.

[99] BORGO 1976, pp. 376-382, n. II.2, segnala una copia della testa di Santa Caterina nella Bob Jones University Collection a Greenville (South California). Una fotografia del dipinto si trova nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri, neg. 81565. È anche pubblicata da BORGO 1976, pp. 381-382, fig. 201, con l'attribuzione berensoniana a Fra' Paolino, una copia a penna dal Dio Padre della *Pala di Murano* agli Uffizi, su cui cfr. FIRENZE 1986, p. 149, n. 90, fig. 117, come «copia di bottega».

[100] BORGO 1976, pp. 383-385, n. II.3.

[101] Il documento è trascritto parzialmente in BORGO 1966, pp. 463-468, p. 463, nota 4 e completamente in IDEM 1976 1976, doc. 15, pp. 526-527. Lo studioso non ha però sottolineato con efficacia il punto, che è stato invece messo in evidenza da Ferretti in LUCCA 2004, pp. 544-545, n. 6.1.

[102] FIRENZE 1986, ROTTERDAM 1990, PARIGI 1994. Nel considerare le difficoltà recenti di Fra' Bartolomeo a approdare a un orizzonte moderno di studi, non bisogna dimenticare che fra 1972 e 1982, per volontà del direttore del Dipartimento dei Disegni, Bram Meij, i fogli dell'album di Gabburri del Boymans Museum non sono consultabili per via delle condizioni conservative. In occasione della mostra del 1990, i fogli sono staccati dagli album e oggi si conservano in singole montature, cfr. ROTTERDAM 1990, p. 7. È divulgativa sui disegni degli Uffizi la piccola monografia di MAGGINI 1977 (pp. 23-24, tavv. 13-14, relative alle opere lucchesi).

[103] Gli studi per i santi degli Uffizi sono esposti a FIRENZE 1986, pp. 80-84, nn. 38-40, figg. 55-56; lo studio quadrettato per la Madonna a PARIS 1994, pp. 88-89, n. 52.

[104] FIRENZE 1986, pp. 84-89, nn. 41-44, figg. 54, 59-61, in part. pp. 87-88, dove sono esposti gli studi per il Dio Padre, i cartoni per le sante e uno studio per un angelo; ROTTERDAM 1990, pp. 156-169, nn. 40-44, dove figurano un foglio con due studi per il Dio Padre, uno studio per la Maddalena (fig. 12), due fogli per la Santa Caterina e uno studio per la testa di un frate; PARIS 1994, pp. 90-91, n. 53.

[105] È un disegno presente alla mostra di ROTTERDAM 1990, pp. 377, 392-393, n. 111. Il primo a riferirne a stampa è HOLST 1974, p. 309. Cfr. anche FISCHER (1989, p. 319-320, con il confronto in riproduzione fra disegno e dipinto, figg. 33-34 a pp. 326-327). Sul disegno è intervenuto a più riprese ELLIS (1990, pp. 3-4, nota 9, tav. 2; 1995, p. 7, tav. 11; 1998, pp. 39-40, tav. 40).

[106] Fischer in ROTTERDAM 1990, pp. 305, 307 n. 81 (recto) e 82, fig. 194 a p. 302 e fig. 201 a p. 307. Per il resto, cfr. FIRENZE 1986, pp. 135-138, n. 81, figg. 104-105, sul bozzetto, considerato successivo a quello di Rotterdam; ROTTERDAM 1990, pp. 298-319, nn. 80-89: primo bozzetto (molto variato rispetto al dipinto), studi di singole figure, del gruppo della madre, degli angeli, del Cristo e dei volti della 'madre' e dell'anziana; PARIS 1994, pp. 90-91, n. 53. In catalogo, la sezione di Rotterdam sulla *Madonna della Misericordia* è arricchita da numerosi confronti con disegni di Fra' Bartolomeo, cfr. ROTTERDAM 1990, pp. figg. 193, 195-200, 202-205. Alla mostra di PARIS 1994 non erano presenti disegni relativi alla *Madonna della Misericordia*.

[107] Sono due mostre brillanti, per taglio e riscoperte. Le schede sono di Fischer,

12 Fra' Bartolomeo, Pala di Murano. Riflettografia infrarossa. Particolare della Santa Maria Maddalena
13 Fra' Bartolomeo, Pala di Murano. Particolare della Santa Maria Maddalena


10


11


12


13

in FIRENZE 1996, pp. 93-94, nn. 19-19a-19b, e in FIRENZE 1996-1997, pp. 92-93, n. 10. Le argomentazioni riprendono *in toto* quanto scritto in FIRENZE 1986, pp. 80-84

[108] PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, p. 140, fig. 3. L'attribuzione è condivisa da Fischer.

[109] Le due pale d'altare raffiguranti una *Madonna con Bambino, San Bartolomeo e San Martino*, della Badia di Cantignano a Capannori, 1516 e una *Madonna con Bambino, San Paolino e Teobaldo* al Museo Nazionale di Villa Giunigi (cfr. BARACCHINI-FILIERI 1986, pp. 772-773, nota 54, tav. LIII, 2). Per un profilo di Agostino Marti, CONCIONI-FERRI-GHILARDUCCI 1988, pp. 199-226, sul punto pp. 215, 224 (la pala di Cantignano è riprodotta, a colori, a p. 205, fig. 39); TAZARTES 1991, p. 153, nota 28; TUMIDEI 1993; PADOVANI 2009.

[110] Ferretti in LUCCA 2004, pp. 544-545, n. 6.1. Su Zacchia il Vecchio, cfr. BORELLI 1983, pp. 82-115 (in part. *Madonna con Bambino incoronata da angeli fra San Sebastiano e San Rocco*, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, inv. 275, ivi, pp. 100-101; *Madonna con Bambino incoronata da angeli fra Santo Stefano e San Giovanni Battista*, Lucca, chiesa di San Lorenzo, ivi, pp. 108-109 *Madonna con Bambino incoronata da angeli fra San Pietro e Sant'Andrea*, Marcigliano

(Lucca), chiesa di San Piero). Sul rapporto Zacchia-Fra' Bartolomeo, vedi anche NESI 2009, p. 420.
[111] Misura 22×17,5 cm. La trascrizione della nota nel sito è «cfr. "Amico friulano del Dosso" / v. Fra Bartolomeo Mad. +2SS. / Lucca, Duomo, firm. e dat. 1509». La fotografia si trova all'Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 81574. Un'altra, dello stesso dipinto, in b/n, è inv. 81574.
[112] GIUSTI MACCARI 2009, p. 381.
[113] Negli ultimi anni, i migliori contributi su Fra' Bartolomeo vengono dai resoconti su restauri, come FIRENZE 1988 (sulla *Pietà Pitti*), CIATTI-CASTELLI-PARRI 1999 (sull'*Annunciazione* del Duomo di Volterra), GALLI MICHERO 2002 (sul *Tondo Visconti Venosta*). Da segnalare gli ultimi interventi, in pubblicazioni di stampo generale: TAZARTES 1988, p. 328, fig. 494 a p. 330 (foto a colori, *Madonna della Misericordia*), note 28-30 (con un riferimento privo di sviluppo alla fondazione della Compagnia del Santissimo Nome di Gesù in San Romano), PAGNOTTA 1988, p. 636-637; CALÌ 2000, pp. 31-32, figg. a pp. 33 (*Pala di Murano*), 103 (*Madonna della Misericordia*, «di contenuto oratorio»); FRANKLIN 2001, p. 86, con apprezzamento e lettura in senso belliniano della *Madonna del Santuario*, fig. 62 a p. 88); MAZZOTTA 2012, pp. 68-72, che intende in senso biunivoco lo scambio fra Bellini e il Frate nel 1508 a Venezia e riporta un brano di una conferenza di Luciano Bellosi (*Grandezza e precocità di Giovanni Bellini*), dove la *Pala di Murano*, a confronto con il tardo Bellini del *Compianto sul Cristo morto*, è considerata «un capolavoro assoluto del frate fiorentino» (p. 80, nota 106).
[114] La scheda è di d'Aniello in FIRENZE 2014, pp. 150-151, n. 8. LANGMUIR 2014; ESKERDIJAN 2014, che difende la mostra. Sia il 'Burlington' (fig. 60 a p. 772) che 'Apollo' (fig. 3 a p. 117) riproducono fotografie della *Pala di Murano* restaurata.
[115] MOSCA 1995, p. 177, n. 109, fig. a colori a p. 46.

Claudia Marchese

Dalla chiesa di San Romano alla Pinacoteca di Lucca: storia e interventi tra Otto e Novecento

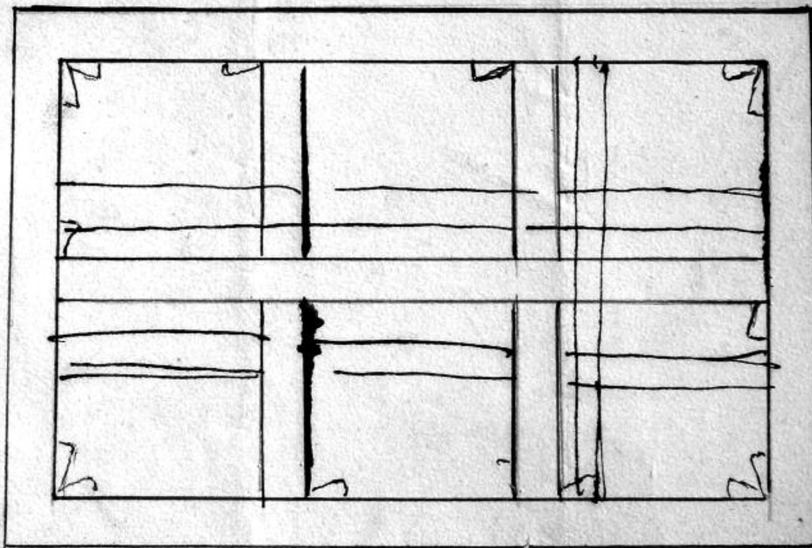
Le vicende ottocentesche del *Padre eterno benedicente fra le sante Maddalena e Caterina da Siena* (1509) e della *Madonna della Misericordia* (1515)[1] – altra opera di Fra Bartolomeo legata alla prima per simile percorso e, in molti casi, per coincidenza di eventi trascorsi – iniziano nel 1809, con il trasferimento in Palazzo Ducale in vista dell'auspicata costituzione del museo voluto dall'allora principessa Elisa Buonaparte Baciocchi. Le opere furono movimentate per un soggiorno provvisorio e breve, visto che nel 1814, con la partenza dei francesi, esse trovavano nuovamente collocazione nei loro altari nella chiesa di San Romano.[2] Qui Michele Ridolfi[3] – pittore, storico dell'arte, restauratore, nonché molla per lo sviluppo a Lucca di una sensibilità sulla tutela – ammirò, ancora giovane e alle prime armi, il *Padre eterno benedicente fra le sante Maddalena e Caterina da Siena*, al quale sosteneva di essere attratto da una «virtù magnetica».[4]

Non stupisce, dunque, che egli presentasse il caso del dipinto a Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca, ancora prima di essere nominato Conservatore della *Commissione Onoraria per la Conservazione dei Monumenti di Belle Arti e per l'incoraggiamento delle Arti e Manifatture*, istituita con decreto ducale del 31 agosto 1819,[5] e lo riproponesse nuovamente alla neocreata Commissione nel 1821. I due *Rapporti* redatti da Ridolfi mettevano in luce le problematiche dell'opera, inaridita da lunghe esposizioni ai raggi solari, impolverata, non curata, a tal punto che il pregio ne risultava offuscato.[6] Lo stato del dipinto è fotografato anche nella *Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca* di Tommaso Trenta del 1820, in cui, pur sottolineandone la bellezza, l'autore fa notare che «la soverchia luce, da cui è stato fin qui mal riparato» aveva «alquanto abbassata la vivacità del colorito».[7]

Le segnalazioni di Ridolfi non ebbero esito immediato e il restauro della tela fu realizzato soltanto nell'autunno del 1823 dal restauratore fiorentino Luigi Nardi.[8] Nardi era stato chiamato a Lucca qualche mese prima per risolvere dei problemi occorsi alla *Madonna della Misericordia*, danneggiata da uno sprov-

Perizia del Telare da Farsi al quadro di Fra Bartolomeo
in Chiesa di S. Romano in Fondo di Meja alto B.a 6.1/6
e Largo B.a 4.1. onci Tutto Pieno a Chiave

Spesa di abete — — — — — — — —	£ 35.10
Spesa di Tavole dette Bastarde per fare i pieni —	20.–
Fattura del Detto Telare — — ——	37.10
Smontatura della Tela e Tiratura del Detto quadro sul Telare nuovo — — ——	15.–
Smontatura e Rimontatura al suo altare con spesa di omini e tutto finito — ——	30.–
	£ 138 –



1

1 Francesco Torselli, perizia per il telaio del *Padre eterno benedicente fra le sante Maddalena e Caterina da Siena* di Fra Bartolomeo. ASLu, *Commissione sopra le Belle Arti (1849-1871)*, 5, *1853. Conti della Commissione pel 1853*

veduto copista. Nella stessa occasione egli riscontrò che il *Padre eterno benedicente fra le sante Maddalena e Caterina da Siena* era non solo arido, ma anche allentato sulla struttura di sostegno.[9] Il dipinto venne dunque pulito, ravvivato con una mano di vernice e restaurato pittoricamente,[10] mentre il falegname Tommaso Pieve si occupò di risanare il tavolato su cui era inchiodata la tela e di tensionarla nuovamente.[11] Nel gennaio 1824 i due Fra Bartolomeo tornarono in chiesa, nonostante le richieste di Ridolfi di concretizzare, a partire da questi due capisaldi del patrimonio lucchese, il progetto di Pinacoteca pubblica,[12] da lui vagheggiato anche per garantire una più attenta conservazione delle opere.

Nel 1850 entrambi i dipinti furono verniciati nell'ambito del progetto di manutenzione – fortemente voluto da Ridolfi – delle opere già interessate dalla campagna di restauro programmata dalla Commissione di Belle Arti a partire dal 1824.[13] Solo pochi anni dopo, nel 1853, il *Padre eterno benedicente fra le sante Maddalena e Caterina da Siena* fu però oggetto di un nuovo intervento. Probabilmente in seguito a forti sbalzi termoigrometrici, la tela si era molto allentata e, tra essa e il tavolato, si erano depositati alcuni corpi estranei che avrebbero potuto danneggiarla.[14] Il lavoro, proposto da Ridolfi e affidato a Francesco Torselli[15] – dagli anni Quaranta falegname di riferimento per la Commissione – consistette nella realizzazione di un telaio con biette regolabili, diviso da un sistema di traverse ortogonali in dodici quadranti, chiusi da pannelli di legno (fig. 1). Venne, inoltre, «comodata» la tela, sui cui margini Torselli cucì delle strisce perimetrali per permettere nuovamente il tensionamento.[16] Il lavoro venne molto apprezzato da Ridolfi, che propose di apporre sul telaio un'iscrizione commemorativa.[17] Degli interventi del Torselli oggi non rimane traccia, ma è sembrato di poterne riconoscere di simili – anche se l'ipotesi non è supportata da riscontri documentari – sulla *Madonna della Misericordia*, analizzata in occasione dell'ultimo restauro (2006-2010).[18] L'intervento su quest'ultimo dipinto venne probabilmente eseguito in vista del trasferimento nel 1874[19] delle due tele nella nascente Pinacoteca di Lucca.[20] La Commissione di Belle Arti, poi Commissione Consultiva dal 1872, aveva denunciato fin dal 1870 le pessime condizioni della cappella in cui l'opera si trovava in San Romano e il cattivo stato della tela, allentata e rigonfiata. Il Conservatore in carica, Sebastiano Onestini, ne aveva intimato il trasporto «nella Galleria dell'Accademia ove venga subito riparato all'allentamento della tela, riportandola se ne abbisognasse su nuovo telaio o sopra una ben preparata tavola come già fu fatto per l'altro dipinto del Frate esistente nella Chiesa suddetta».[21] Quanto al *Padre eterno benedicente fra le sante Maddalena e Caterina da Siena*, non erano tanto motivi conservativi a sollecitare il trasferimento, ma piuttosto il timore per la sua sicurezza, la cattiva luce in cui l'opera era esposta e la sua scarsa visibilità. Sembra dunque da escludere che un intervento di restauro sia stato eseguito in questa occasione.

Le due tele vennero collocate in posizione d'onore, nel grande salone a cui si accedeva salendo le scale principali del Palazzo. Qui le descrive Enrico Ridolfi nella sua *Guida di Lucca* del 1877: «Vedonsi nella prima sala, e formano il maggiore ornamento della Pinacoteca, due dei più insigni dipinti di *Frate Bartolommeo* trasportativi dalla vicina chiesa di s. Romano».[22] Nella stessa posizione sono menzionate nel

2 Archivio Alinari, Firenze, *(Ed.ni Brogi) 11901, LUCCA – Pinacoteca – Dio Padre in gloria; Fra Bartolomeo*, 1900 ca.

1909 nel catalogo della Pinacoteca[23] redatto da Placido Campetti, allora Direttore del museo. I dipinti furono inoltre coinvolti nelle campagne fotografiche Alinari – i fratelli fiorentini già nel 1876 facevano esplicita richiesta alla Commissione Consultiva di Belle Arti di immortalare «i due quadri di Fra Bartolomeo che sono nella Pinacoteca»[24] – e Brogi. Nell'archivio Alinari rimane una foto Brogi, non datata ma collocata intorno al 1900, che mostra il *Padre eterno benedicente fra le sante Maddalena e Caterina da Siena* in una cornice che nasconde, in alto, i due triangoli scuri a fianco dell'area centinata[25] (fig. 2).

Dalla data del trasferimento in Pinacoteca, non risultano al momento documentati interventi rivolti al più antico dei due dipinti di Fra Bartolomeo, che fu forse più fortunato della *Madonna della Misericordia*, nuovamente coinvolto, intorno al 1898, in un incidente durante l'esecuzione di una copia: «Un trespolo lo urtò nell'angolo inferiore di destra facendovi due sgraffi».[26]

I due dipinti rimasero nella loro collocazione fino all'entrata dell'Italia nel secondo conflitto mondiale. Poco tempo dopo la dichiarazione di guerra del 10 giugno 1940, essi risultano infatti tra le sei opere della Pinacoteca trasferite nella Certosa di Farneta insieme ad altre del Museo Civico come misura preventiva contro i danni bellici.[27] È probabile che le due tele vennero protette soltanto con «teli di carta»,[28] visto che, in entrambi i casi, le voci non sono affiancate, come avviene per altre dell'*Elenco*, dal riferimento «in cassa».[29] Rispetto alle altre diciassette opere trasportate a Farneta, i due Fra Bartolomeo si distinsero anche per modalità di trasporto. Data le loro dimensioni, non poterono essere traslocate nel «furgone automobile» che ospitò gli altri manufatti, ma fu appositamente improntata per loro una «carretta trainata da un cavallo».[30] Se ne deduce che le tele non vennero smontate e arrotolate, ma probabilmente imballate in cornice.

Durante il soggiorno nella chiesa della Certosa, alcuni dei dipinti non protetti nelle casse furono interessati da piccoli problemi conservativi, come veniva annotato durante un sopralluogo del 14 agosto 1942: «in alcune tele, qua e là, va facendo comparsa un impercettibile strato di muffa».[31] Nonostante questo, l'8 giugno 1945 il Direttore della Pinacoteca Ezio Ricci dichiarava al Sindaco di Lucca che le opere erano tornate in Pinacoteca senza aver «subito il più piccolo danno».[32] In attesa del restauro delle sale, i dipinti vennero raccolti nella sala verde del Palazzo Provinciale e qui rimasero «ammassati»[33] per diversi mesi.[34] La situazione delle opere del Museo Civico di Villa Guinigi era ancora più preoccupante, tanto che, in seguito alle segnalazioni del Direttore Ricci del 13 dicembre successivo, venne predisposto un sopralluogo da parte di un funzionario della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le province di Pisa, Apuania, Livorno e Lucca per verificare le condizioni delle opere di entrambe le raccolte e programmare i restauri.[35]

È possibile che durante il soggiorno a Farneta o nel periodo immediatamente successivo anche il *Padre eterno benedicente fra le sante Maddalena e Caterina da Siena* abbia subito dei piccoli danni e, in vista della riesposizione in Pinacoteca, sia stato sottoposto a un intervento. Di certo, la fotografia allegata alla perizia di spesa stilata in occasione del restauro eseguito da Nicola Carusi, sotto la direzione di Licia Bertolini



2

Campetti, tra il 1968 e il 1969 mostra una cornice diversa da quella visibile nella foto Brogi e indica che essa deve essere stata modificata o sostituita in un momento anteriore. Il lavoro di Carusi fu indirizzato segnatamente a rimuovere le vernici ossidate e le ridipinture a olio, segnalate soprattutto sul manto della Maddalena, dove coprivano numerose cadute di colore e «spellature».[36] Nessun cenno è fatto a interventi sul telaio, per cui è probabile che la struttura costruita con tanta perizia da Torselli nel 1853 sia stata rimossa in un restauro precedente, non ancora documentato.

Dopo l'intervento del 1968-1969 la grande tela del Fra Bartolomeo venne esposta insieme al suo '*pendant*' nella nuova sede di Villa Guinigi,[37] dove ora si può nuovamente ammirare grazie all'ultimo, ben fatto, restauro.

[*] Questo saggio nasce dalle ricerche compiute per la mia tesi di Dottorato, discussa all'Università di Pisa nel 2010 e pubblicata parzialmente, in relazione all'argomento discusso, in MARCHESE 2012, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.
[1] Il *Padre eterno benedicente fra le sante Maddalena e Caterina da Siena* (olio su tela, 362×236 cm), commissionato dal priore dei domenicani Bartolomeo d'Alzano per la chiesa di San Pietro Martire a Murano, fu donato alla morte del committente da Fra Bartolomeo a Sante Pagnini, priore del convento di San Romano a Lucca, e posto al primo altare sinistro della chiesa. La *Madonna della Misericordia* (olio su tela, 390×257 cm), la cui commissione si deve al domenicano Sebastiano Lambardi, fu collocato nella cappella della crociera sinistra della chiesa lucchese. Per un approfondimento su questi aspetti e sulla fortuna critica dei due dipinti di Fra Bartolomeo vedi il saggio di Claudio Gulli in questo volume.
[2] Per le vicende dei dipinti di Fra Bartolomeo durante il periodo napoleonico e per il progetto di museo vedi FILIERI 1984.
[3] Per Michele Ridolfi (1795-1854) vedi NICASTRO 2004, NICASTRO 2005, NICASTRO 2007, GADDI 2008, MARCHESE 2010-2011.
[4] *Della Vita e delle opere* 1879, p. VI.
[5] Sulla Commissione di Belle Arti cfr. FERRETTI 1978, CIARDI 1981, GIUSTI 1999. Per il decreto del 31 agosto 1819 cfr. *Bollettino delle Leggi* 1819, pp. 278-290.
[6] I *Rapporti* di Michele Ridolfi (il primo, a Maria Luisa di Borbone, non è datato ma è riferibile al gennaio 1819; il secondo, alla Commissione di Belle Arti, è del 3 aprile 1821) sono in ASLu, *Reale Intima Segreteria di Gabinetto*, 90, prot. 321 (copia) e ASLu, *Commissione sopra le Belle Arti (1819-1849)*, 4, pubblicato in MARCHESE 2012, appendice 1. Nel secondo *Rapporto* Ridolfi faceva anche delle proposte concrete per recuperare il dipinto. La descrizione dello stato dell'opera è anche in M. RIDOLFI, *Ragionamento primo*, in RIDOLFI 1879, p. 2.
[7] TRENTA 1820, p. 60.
[8] Un rapido profilo del pittore-restauratore è in TORRESI 1996, p. 168; vedi anche INCERPI 1982, segnatamente alla p. 333, e MARCHESE 2010-2011, pp. 185-191 e *passim*.
[9] La relazione di Luigi Nardi (5 dicembre 1822) è allegata al *Rapporto* di Michele Ridolfi alla Commissione di Belle Arti (9 dicembre 1822) in ASLu, *Commissione sopra le Belle Arti (1819-1849)*, 4, ora pubblicati in MARCHESE 2012, appendice 3.
[10] «Ripulitura rinfrescatura e restauro» sono le voci che compaiono nel conto di spesa di Nardi dell'8 ottobre 1823, vedi ASLu, *Commissione sopra le Belle Arti (1819-1849)*, 5.
[11] *Ivi*, 13, conto del falegname Tommaso Pieve, 4 ottobre 1823.
[12] Vedi FILIERI 1999; NANNINI 2005, cap. II; MARCHESE 2010-2011, cap. III.
[13] La campagna di restauro, partita ufficialmente nel 1825, è ricordata a partire da FERRETTI 1979; è stata poi oggetto di approfondimento nella mia tesi di Dottorato, vedi MARCHESE 2010-2011.
[14] Il problema è sottolineato dall'Ispettore degli oggetti di Belle Arti Raffaele Giovannetti (6 luglio 1853) e dal Conservatore Michele Ridolfi (9 luglio 1953), vedi ASLu, *Commissione sopra le Belle Arti (1849-1871)*, 5.
[15] Per un profilo di Francesco Torselli vedi MARCHESE 2010-2011, pp. 206-211.
[16] Vedi *Conto della Amministrazione di Belle Arti per la fattura e spesa del telare a dodici specchi*, 10 settembre (?) 1853, in ASLu, *Commissione sopra le Belle Arti (1849-1871)*, 5, *1853. Conti della Commissione*.
[17] La minuta è in BSLu, *Legato Ridolfi*, *Scritti e documenti*, Ms 3663, fasc. 1, c. 11.
[18] Durante il restauro, eseguito dalla ditta lucchese *Lo studiolo*, di Luigi Colombini e Ilaria Nardini con Maddalena Lazzareschi, sono state riscontrate le strisce perimetrali cucite e un telaio a chiave di ottima fattura.
[19] I dipinti risultano già trasferiti nel Palazzo Provinciale il 24 marzo 1873, data del *Verbale di sostituzione* che stabiliva quali opere ne avrebbero preso il posto, in chiesa: la *Madonna col Bambino, santa Elisabetta d'Ungheria e san Francesco* di Sebastiano Conca e la *Pentecoste* di Andrea Coppola. Vedi SBAPSAELUMS, *Musei Nazionali di Lucca*, *Carte della Pinacoteca*, *Sopra i due quadri di Fra Bartolomeo (1873-1882)*. Per l'intervento di sostituzione e le vicende delle opere interessate vedi anche FILIERI 2001, p. 410.
[20] Per il percorso che ha portato all'apertura della Pinacoteca nel 1875 vedi PIZZI 1980, FILIERI 2001, FILIERI 2008.
[21] Lettera del Conservatore al Presidente della Commissione di Belle Arti, 14 dicembre 1870, in ASLu, *Commissione sopra le Belle Arti (1849-1871)*, *1870. Opere d'arte. Dei quadri di Fra Bartolomeo in San Romano*. Il riferimento a quanto eseguito sull'altro dipinto è stato poi cassato dallo scrivente. Per il proseguo della trattativa vedi ASLu, *Commissione d'incoraggiamento delle Belle Arti (1849-1871)*, per gli anni 1870 e 1871 e *ivi*, *Commissione Consultiva di Belle Arti (1872-1883)*, per gli anni 1872 e 1873.
[22] RIDOLFI 1877, p. 46.
[23] CAMPETTI 1909, pianta e pp. 47-48, 52-53.
[24] Verbale dell'adunanza della Commissione Consultiva di Belle Arti, 10 giugno 1876 in ASLu, *Commissione Consultiva di Belle Arti (1872-1883)*.
[25] Archivio Alinari, Firenze, BGA-F-011901-0000.
[26] SBAPSAELUMS, *Musei Nazionali di Lucca*, *Nota di fatti avvenuti in Pinacoteca e dei quali ho avuto cognizione per avergli veduti e ne ho conservato memoria. Rossi Guido*, s.d. Guido Rossi fu custode della Pinacoteca dal 1890, vedi FILIERI 2001, p. 409.
[27] SBAPSAELUMS, *Musei Nazionali di Lucca*, *Corrispondenza e documenti 1933-1948*, *Elenco delle opere di maggiore importanza esistenti nella Pinacoteca e nel Museo Civico inviato dalla R. Soprintendenza di Pisa, e trasportate alla Certosa di Farneta*, 1 luglio 1940. Ringrazio Elena Salotti per avermi segnalato la presenza dei due dipinti nell'elenco. Le opere furono trasportate il 17 giugno. Si tratta del primo invio di opere, al quale ne seguirono altri due, come risulta dagli elenchi del 24 giugno 1941 e del 3 luglio 1943.

[28] La tipologia di imballo, «in cassa» o in «teli di carta», è menzionata in un documento del 20 ottobre 1944 inviato dal Direttore della Pinacoteca Ezio Ricci al Sindaco di Lucca, vedi SBAPSAELUMS, *Musei Nazionali di Lucca*, *Corrispondenza e documenti 1933-1948*.
[29] *Elenco delle opere di maggiore importanza*, cit.
[30] SBAPSAELUMS, *Musei Nazionali di Lucca*, *Corrispondenza e documenti 1933-1948*, documento non firmato ma attribuibile al Direttore Ricci, 24 agosto 1940.
[31] *Ivi*, documento non firmato ma attribuibile a Ricci, indirizzato al Soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Pisa, 14 agosto 1940.
[32] ASLu, *Scritture del Protocollo*, Categoria 9-10-3 del 1945, prot. 09995 del 9 giugno 1945. Il documento è conservato in copia anche nell'archivio SBAPSAELUMS.
[33] Lettera del Direttore Ricci al Sindaco di Lucca, 13 dicembre 1945, in ASCLu, Busta 6, *Carteggio miscellaneo*, *Pinacoteca*, prot. 25302 del 17 dicembre 1945.
[34] Così risulta ancora in un documento del 6 maggio 1946 al Sindaco di Lucca, redatto probabilmente dal Direttore della Pinacoteca, in SBAPSAELUMS, *Musei Nazionali di Lucca*, *Corrispondenza e documenti 1933-1948*.
[35] I documenti relativi a questa vicenda sono sia in *ivi* sia in ASCLu, Busta 6, *Carteggio miscellaneo*, *Pinacoteca*. Non è stata al momento reperita testimonianza di quali opere e interventi furono effettivamente realizzati.
[36] La documentazione del restauro di Carusi è in SBAPSAELUMS, *Archivio storico dei restauri*, LU0129. Massimo Ferretti segnala le ridipinture nel cielo, dove in effetti sono state trovate e rimosse durante l'ultimo restauro, vedi FERRETTI 1979, p. 82; vedi anche *Museo di Villa Guinigi* 1968, p. 173. Le ridipinture a olio potrebbero essere state eseguite da Luigi Nardi nel 1823.
[37] *Ivi*, pp. 171-174.

Thierry Radelet

La diagnostica non invasiva per la conoscenza della tecnica

L'opera, prima di essere sottoposta a restauro, è stata analizzata con tecniche di diagnostica non invasiva. In particolare, sono state realizzate analisi multispettrali che hanno permesso di ottenere maggiori informazioni sulla tecnica esecutiva e sullo stato di conservazione dell'opera. I risultati ottenuti sono stati utili al fine di focalizzare gli interventi di restauro sulle reali necessità dell'opera e riportare alla luce particolari esecutivi che il tempo aveva cancellato.

Infrarosso falso-colore 500-950 µm

Lo studio dell'opera in infrarosso falso-colore (infrarosso falso-colore 500-950 µm realizzato con fotocamera FUJI S3PRO IRUV) ha permesso di ottenere le prime informazioni sulla natura chimica delle stesure cromatiche (tav. VI, fig. 22). Quest'analisi ha consentito di distinguere l'uso della lacca rossa, arancione in infrarosso falso-colore, per la realizzazione del panneggio del Padre eterno e per la manica della Maddalena. Un altro pigmento individuabile è il verde a base di rame, blu in infrarosso falso-colore, utilizzato per l'esecuzione del panneggio della Maddelena e per la vegetazione del paesaggio nello sfondo. Per quanto riguarda il panneggio della Maddalena, la campitura si presenta, in luce visibile, alterata cromaticamente in bruno. Soprattutto è importante evidenziare l'utilizzo del lapislazzuli, rosso in infrarosso falso-colore, per l'esecuzione dell'azzurro del cielo. Tale campitura rimane infatti di tonalità fredda mentre sarebbe diventato verdastro se fosse stato eseguito con il blu a base di azzurrite.

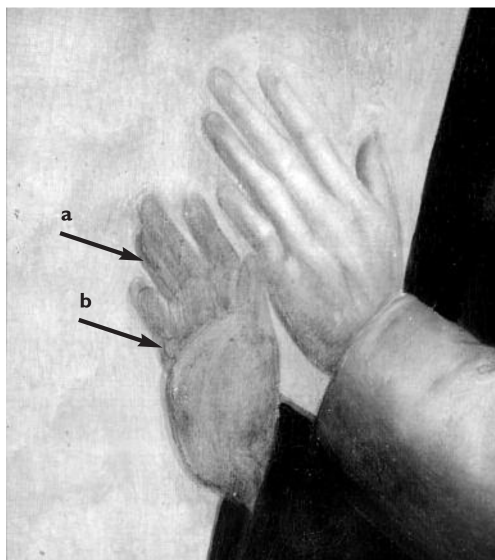
Infrarosso bianco-nero 1100 µm

Le analisi in infrarosso bianco-nero 1100 µm (infrarosso bianco-nero 1100 µm realizzato con telecamera CCD MUSIS 2007, fig. 1) hanno evidenziato un disegno preparatorio, visibile grazie alla preparazione

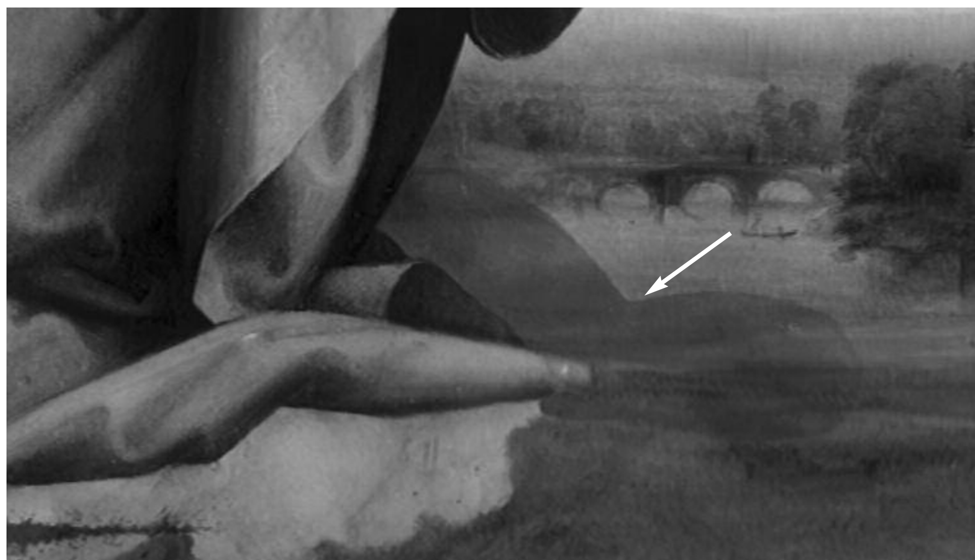


1

1 Generale in infrarosso bianco-nero 1100 μm
2 Particolare mani di Santa Cartina in infrarosso bianco-nero 1100 μm
3 Particolare panneggio della Maddalena in infrarosso bianco-nero 1100 μm



2



3

chiara e all'assorbimento delle onde infrarosse del pigmento utilizzato. Il disegno preparatorio è visibile soltanto in poche zone, come ad esempio sulle mani di Santa Caterina da Siena (fig. 2). Nei particolari studiati macroscopicamente si nota che il disegno è stato eseguito in un primo tempo con carboncino o matita ed in seguito probabilmente ripassato in parte con pennello. Questa particolarità è riconoscibile dal tratto frastagliato tipico della matita o del carboncino (a) e dal tratto con uno spessore variabile tipico del pennello (b).

Lo studio in infrarosso ha permesso inoltre di mettere in luce alcuni cambiamenti tra il disegno preparatorio e le stesure cromatiche finali, come ad esempio il volto della Santa Caterina che risultava impostato più in alto e il panneggio dalla Maddalena che risultava essere più ampio nella parte bassa (fig. 3).

È possibile inoltre riconoscere alcuni pentimenti nella zona superiore del dipinto, quali la testa dell'angelo nella nuvola, impostata in un primo tempo, che è stata successivamente ricoperta dal panneggio di Dio, la mano e la spalla destra di Dio, che risultano originariamente leggermente spostati rispetto alla stesura cromatica finale visibile in luce diffusa e l'ala del putto a sinistra, che risultava nel primo abbozzo pittorico essere stata pensata di minore dimensioni e ampliata successivamente durante l'elaborazione delle ultime stesure (fig. 4). Sono evidenti inoltre dei segni verticali che tracciano l'architettura e che continuano anche attraverso le nuvole.

La riflettografia ha infine evidenziato una linea verticale di divisione dell'opera che risulta visibile sopra il paesaggio e prosegue per tutta l'altezza dell'opera (fig. 5).

4 Particolare dell'angelo nella nuvola in infrarosso bianco-nero 1100 µm
5 Particolare linea verticale di divisione dell'opera in infrarosso bianco-nero 1100 µm



4



5

Luigi Colombini

L'intervento di restauro

Introduzione

L'intervento di restauro è iniziato nel luglio 2011 e si è concluso nel maggio 2014; le operazioni effettuate hanno potuto avvalersi delle esperienze già condotte fra il 2006 e il 2010, sull'altro dipinto di Fra' Bartolomeo del Museo nazionale di Villa Guinigi, *La Madonna della Misericordia*, anch'esso proveniente dalla chiesa di San Romano, firmato e datato 1515.

I due dipinti presentano analogie strutturali, identità di materiali impiegati dall'autore, e una comune storia conservativa (cfr. Marchese in questo stesso volume): intorno al 1822 furono oggetto di interventi di restauro e manutenzione da parte del restauratore Luigi Nardi; nel 1853, a seguito di un eccessivo allentamento della tela, *Il Padre eterno benedicente e le sante Maddalena e Caterina*, fu dotato di un nuovo telaio realizzato dal falegname Francesco Torselli che per tensionare il dipinto aggiunse mediante incollaggio e cuciture, strisce di tela perimetrali. Le stesse strisce di tela, come testimoniato dalla serie di fori di vecchie chiodature, hanno permesso lo smontaggio e il rimontaggio del dipinto almeno in altre due occasioni. Nel corso dell'intervento del Torselli furono anche apposte delle toppe per ricomporre il perimetro della tela, che sui lati verticali presentava delle sagomature che seguivano la modanatura della cornice marcapiano in marmo della luce dell'altare.

Dalle osservazioni su entrambe le opere, si è sin dal primo momento posto l'obiettivo di conservare i dipinti in prima tela, senza ricorrere dunque alla foderatura. Si è cercato di agire sulle condizioni conservative della tela attraverso l'abbassamento della sua acidità e successivamente apportando il minimo quantitativo sufficiente di consolidante per le fibre del tessuto e per il ripristino dell'adesione degli strati pittorici al supporto e operando sul tavolo ricurvo appositamente studiato, per eseguire il consolidamento sottovuoto e contemporaneamente mantenere in tensione controllata la tela originale.

Gli interventi ottocenteschi, frutto di azioni meditate e mai forzate, rispettosi della materia originaria, hanno consentito il recupero dell'azzurro a lapislazzuli del cielo, celato da una 'velatura cromatica' realizzata probabilmente all'epoca e preferita ad una azione pulente magari aggressiva, per celare le estese gocciolature di cera calda cadute dai ceri accesi davanti all'altare, ormai irrimediabilmente imparentate all'interno del film pittorico originale.

Il telaio pervenuto fino a noi, non realizzato nel corso dell'ultimo restauro di Nicola Carusi condotto negli anni 1968-1969, in considerazione della struttura e delle condizioni conservative potrebbe essere datato alla fine dell'ottocento, cosi come l'attuale cornice realizzata probabilmente dopo il 1875, quando il dipinto fu esposto nella Pinacoteca di Lucca.

La tecnica esecutiva

La Madonna della Misericordia misura 270×405 cm, centinato; *Il Padre Eterno che benedisce le Sante Caterina e Maddalena* misura 236×365 cm.

Tecnicamente i due dipinti sono riconducibili a una fase della pittura toscana, che coincide con un più diffuso uso della tecnica pittorica a olio e con l'utilizzo della tela come supporto. Realizzati a distanza di sei anni circa l'uno dall'altro, furono molto probabilmente eseguiti a Firenze e destinati ad altre città: erano opere facilmente trasportabili, da arrotolare e successivamente posizionare sugli altari probabilmente appesi a tavolati di appoggio; ancora nel 1602 questa soluzione è adottata, nella stessa chiesa di San Romano, da Francesco Vanni che sospende la grande tela con la *Crocifissione* a un grande tavolato conservatosi fino ai nostri giorni.

Pittore prevalentemente di tavole, Fra' Bartolomeo, almeno a partire dal 1504, pratica frequentemente una tecnica pittorica 'ibrida' che utilizza nella preparazione e nelle mestiche l'olio siccativo. (cfr. Tabella 1 e Tabella 2). Si è ritenuto, nei casi delle due opere lucchesi, di parlare di 'tempera grassa', in quanto la preparazione impressa nella trama della tela è resistente all'acqua, per la presenza di una certa quantità di olio siccativo emulsionato a colle proteiche, gesso, e solfato di calcio anidro; su di essa sono successivamente stesi strati preparatori e campiture in cui non è da escludere l'uso simultaneo di colle proteiche, uovo, olii siccativi e resine, spesso presenti in quantità differenti da colore a colore. Un'analisi con la tecnica della spettroscopia Infrarossa a Trasformate di Fourier (FTIR) eseguita nel corso del restauro del dipinto raffigurante la *Madonna della Misericordia* ha individuato la presenza di olio siccativo e colle proteiche negli strati pittorici (figg. 1 e 2). (inserire indagini). (grafico dei picchi-Volpin)

Anche l'elasticità degli strati preparatori contribuiva alla trasportabilità del dipinto che poteva essere facilmente arrotolato.

Fra' Bartolomeo si forma giovanissimo sul finire del Quattrocento nella bottega del Verrocchio, dove Lorenzo di Credi e Leonardo da Vinci sperimentano l'uso degli olii siccativi, attingendo alla pittura nordica, fiamminga, in particolare, che a Firenze troverà ampia risonanza. La pratica pittorica ibrida definibile come

Tabella 1. La tecnica di Fra' Bartolomeo: studi e ricerche (*L'età di Savonarola* 1996, p. 292)

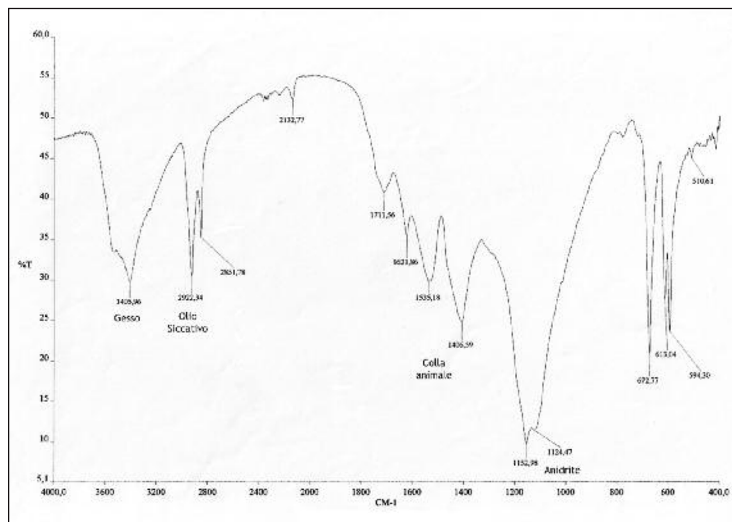
Opera	*Supporto*	*Strati preparatori*	*Strati di imprimitura*	*Pigmenti*					
				Bianchi	Ble	Verdi	Rossi	Gialli	Neri
Annunciazione Volterra, Cattedrale datato 1497 cm 193x183	legno di pioppo, traverse originali di conifera; tasselli sotto il colore	gesso anidro e colla animale	stesura di sola colla; stesura di sostanze oleose con biacca	bianco di piombo	azzurrite; smaltino; lapislazzuli	verderame; resinato di rame (verderame trasparente	cinabro; lacca rossa	giallo di piombo e stagno	nero di carbone
San Vincenzo Ferrer Firenze, Museo di San Marco cm 130x116	legno di pioppo, traversa originale di conifera; senza tasselli	gesso e colla animale	stesura di sola colla	bianco di piombo			ocra rossa	ocra gialla	nero di carbone vegetale
Cristo Giudice tra due Angeli Arezzo, Casa Vasari (Firenze, deposito delle Gallerie fiorentine) cm 23,6x22,5	legno di pioppo; senza traverse ; senza tasselli	«gesso grosso» e «gesso sottile» e colla animale (con presenza di sostanze oleo-resinose)	stesura di sostanze oleo-resinose, forse con biacca	bianco di piombo	azzurrite		cinabro; lacca rossa	giallo di piombo e stagno, ocra gialla	nero di carbone vegetale
Madonna con i Santi Stefano e Giovanni Battista Lucca, Cattedrale cm 164 x 151	legno di pioppo; senza traverse (non previste dall'origine); con tasselli			bianco di piombo	lapislazzuli		cinabro; lacca rossa	giallo di piombo e stagno	
Matrimonio mistico di Santa Caterina (Pala Pitti) Firenze, Galleria Palatina datato 1512 cm 351x266	legno di pioppo; traverse originali di conifera; con tasselli	gesso anidro e colla animale	sottili e irregolari stesure di sostanze proteiche e/o oleo-resinose	bianco di piombo	azzurrite; lapislazzuli	terra verde	cinabro; ocra rossa; lacca rossa carminio e bruciata	giallo di piombo e stagno	nero di carbone; nero di vite
Pietà Firenze, Galleria Palatina cm 154x191	legno di pioppo; traverse non originali di conifera; senza tasselli	gesso e colla animale	imprimitura oleosa	bianco di piombo	azzurrite	verderame trasparente	cinabro; ocra rossa; minio; lacca rossa	giallo di piombo	nero di carbone
San Marco Firenze, Galleria Palatina cm 351x212,5	trasporto su tela	gesso e colla animale	imprimitra proteica (sola colla)	bianco di piombo	azzurrite	verderame	cinabro; lacca rossa	ocra gialla	nero di carbone
Il Redentore Firenze, Galleria Palatina cm 282x204	trasporto su tela	gesso e colla animale	imprimitra proteica (sola colla)	bianco di piombo	lapislazzuli	terra verde	cinabro; lacca rossa	ocra gialla	nero di carbone

Tabella 2. La tecnica di Fra' Bartolomeo: *La Madonna della Misericordia* di Lucca*

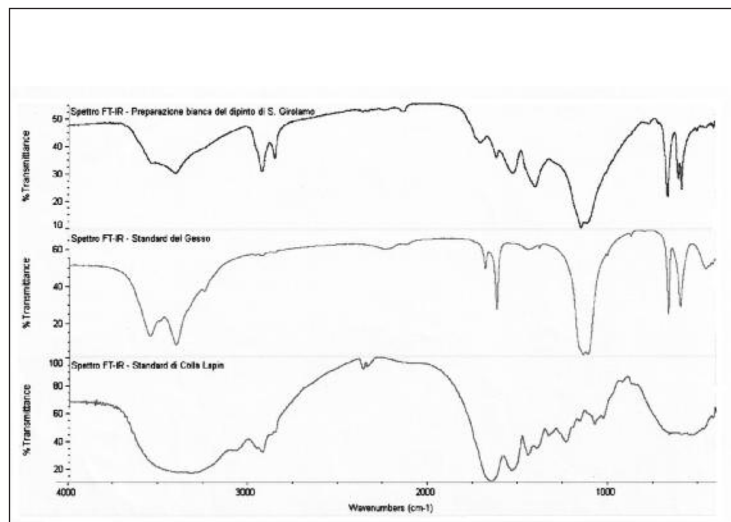
Opera	*Supporto*	*Strati preparatori*	*Strati di imprimitura*	*Pigmenti*					
				Bianchi	Ble	Verdi	Rossi	Gialli	Neri
Madonna della Misericordia Lucca, Villa Guinigi cm 392x268	tela di lino, armatura a tela, fili o. 14/15 a cmq e fili t. 13/14 a cmq	gesso anidrite, colla animale, olio siccativo	visibili in microscopia digitale 100x	bianco di piombo	azzurite; lapislazzuli	resinato di rame	cinabro; lacca rossa		nero di carbone

* I dati sono il frutto delle indagini multispettrali di Thierry Radelet, delle Analisi ED-XRF di Giuseppe Laquale e delle analisi FTR di Stefano Volpin

1 Spettro FTIR del campione CLLa
2 Spettro FTIR del campione studiato confrontato con due tracciati standard



1



2

pittura a 'tempera grassa', poneva spesso problemi di applicabilità, e differenti stadi siccativi; da qui i tipici 'slittamenti di colore' osservabili spesso nella pittura di Fra' Bartolomeo. (*L'età di Savonarola.* 1996, p. 4).

Un'altra caratteristica, (presente in entrambi i dipinti di San Romano) è l'uso di un supporto di tela di lino, composto da cinque pezze cucite lungo le rispettive cimose, di altezze pressoché regolari, di circa 72 centimetri. Questa particolare conformazione del supporto di tela, probabilmente risponde a una ricerca di maggiore tenuta e stabilità. I fili della trama, meno predisposti all'allungamento, sono disposti infatti verticalmente mentre i fili dell'ordito, disposti orizzontalmente e lunghi quanto la larghezza del dipinto (238 cm), nonostante siano suscettibili all'allungamento, non sono soggetti a deformazioni dovute al peso della tela. Le cinque cuciture sono linee di tenuta più rigide e sono eseguite senza sopraggitto con il risvolto di tela sul retro. Anche queste osservazioni confortano l'ipotesi che l'opera dovesse essere destinata a essere appesa anziché tensionata. Sembra questa l'unica ragione per adoperare una tela con questa particolare struttura, visto che anche nel cinquecento erano disponibili telai capaci di produrre tele di maggiore altezza. L'armatura a tela della tessitura ha una densità di 14/15 fili di ordito e 13/14 fili di trama a cmq.

Le analisi riflettografiche a infrarosso b/n e falso colore hanno evidenziato il disegno preparatorio: si osserva l'uso di matita nera, spesso sfumata e leggermente chiaroscurata, con alcuni pentimenti; il paesaggio in primo piano sembra eseguito a mano libera. La tavolozza cromatica è costituita da lapislazzuli puri o miscelati a biacca o cinabro, lacca rossa, resinati di rame, nero carbone, bianco di piombo. (cfr. Thierry in questo volume). Non sono state riscontrate tracce di vernici originali o antiche, probabilmente rimosse con gli interventi di pulitura superficiale.

Lo stato di conservazione

Il dipinto nasce di formato rettangolare; la parte sommitale del supporto è pressoché integro a parte alcuni tagli grossolani della tela praticati sui due angoli e che recidono nettamente la grande campitura marrone delimitata ad arco a tutto sesto sul cielo. In occasione del restauro ottocentesco, furono incollate e cucite anche su quella parte del perimetro le strisce di tela che ricostruivano il formato rettangolare, che una volta rimosse hanno fatto apparire i fori originali di inchiodatura. Tutto il perimetro originale era stato dotato di fasce di tela d'ingrandimento, incollate e cucite, servite a tensionare il dipinto sul suo primo telaio di forma rettangolare (tav. VII, figg. 22, 23, 24).

In vista del montaggio sul primo telaio, una volta smontata dal tavolato, sulla tela originale furono applicati gli inserti di tela a completare i quattro tagli sagomati sui due lati verticali, corrispondenti alle cornici marcapiano in marmo delle pareti della chiesa, poi stuccati e trattati cromaticamente.

Su tutto il perimetro originale, in corrispondenza della fascia di tela inchiodata priva di preparazione pittorica, una volta liberato dalle aggiunte di tela ottocentesche cucite e incollate, è emersa tutta la frammentarietà del tessuto originale, ossidato e lacerato dal metallo arrugginito dei chiodi e dall'acidità dei collanti e della polvere. Tuttavia, la sorprendente integrità del tessuto dipinto, a parte due piccoli fori, ha posto in evidenza come l'essere stato sospeso per circa tre secoli su un tavolato, ha contribuito a preservare in discrete condizioni una delle prime espressioni di pittura su tela di grandi dimensioni (tav. VII, fig. 25).

La maggiore problematica conservativa del dipinto è stata l'adesione degli strati pittorici, su un tessuto comunque ossidato e irrigidito.

Osservando il dipinto, si riscontravano delle aree più crettate dove la pellicola pittorica si sollevava in piccolissime 'scodelle', lungo le cuciture orizzontali si riscontravano le prime cadute e consumazioni delle creste di colore sollevate, in quanto proprio le parti limitrofe alle linee di cucitura costituiscono le aree più rigide, meno propense a dilatarsi, che tendono a ridurre la superficie di appoggio alla pellicola pittorica (tav. VII, fig. 26).

Osservando la superficie a luce radente, sono emerse alcune differenze di entità della crettatura, determinate sia dagli spessori del colore, sia dalla tecnica pittorica ibrida impiegata: è apparso fortemente crettato tutto il cielo con le estese campiture a lapislazzuli e gli incarnati, mentre sono apparsi poco crettati i rossi, i verdi e gli scuri a base di nero carbone. Sul colore si è poi manifestato, probabilmente già in fase di realizzazione, il caratteristico 'slittamento' della stesura cromatica a forma di reticolo, dovuto a diversi tempi di asciugatura e difficoltà di adesione tra gli strati, tipico della pittura a 'tempera grassa', molto evidente sui capelli all'altezza del collo della Santa Maddalena (tav. VII, fig. 27).

La caratteristica che ha spesso accompagnato la visione dell'opera, fin dalle relazioni ottocentesche di Michele Ridolfi, è l'aridità della superficie pittorica e l'ossidazione delle vernici. Forse anche a seguito degli interventi di pulitura condotti nel corso del novecento, è probabile che non sia stata apportata una sufficiente quantità di vernice protettiva capace di nutrire il colore e migliorarne la lettura. In realtà l'effetto

di aridità era generato da un alterato rapporto cromatico, dovuto a un'estesa rivelatura azzurra forse a base di azzurite o indaco, probabilmente legata con colla animale, applicata sul cielo, mentre sul resto dello sfondo (nuvole e cielo giallo rosa intorno a Dio Padre) era presente una stesura di sola colla, che appariva come una patina grigia, se pur trasparente. Sul cielo si può parlare di rivelatura cromatica azzurra, applicata per nascondere le estese colature e gocciolature di cera calda, che anche se parzialmente rimosse, erano penetrate all'interno dello strato a lapislazzuli originale, macchiandolo irrimediabilmente (tav. VII, fig. 29).

Su gran parte della superficie si potevano osservare ulteriori stratificazioni di nerofumo e vernici ingiallite.

Il telaio, in legno di conifera e zeppe in faggio è apparso in ottime condizioni e perfettamente funzionante.

L'intervento di restauro (tav. VI, fig. 20)

Le operazioni preliminari di velinatura e smontaggio della tela dal telaio hanno consentito il trasferimento del dipinto in laboratorio dove, una volta posizionato sul tavolo ricurvo con il retro a vista, si è proceduto alle fasi di aspirazione della polvere e rimozione dei corpi estranei alla tela. Le fasce perimetrali e le toppe ormai infragilite, sono state rimosse delicatamente asportando i fili di cucitura e i residui di colla e farina impiegate per l'incollaggio (tav. VIII, figg. 30, 31, 32, 33 e 34).

Deacidificazione della tela

Per riuscire a mantenere in prima tela un dipinto così grande e antico, e comunque fragile, si è cercato di agire sulle cause della sua fragilità, consapevoli che non esistono soluzioni definitive, ma solo correttivi estremamente parziali. I correttivi sono spesso frutto di approcci sperimentali ma soprattutto di acquisizioni esperenziali nell'ambito del restauro. Il punto di partenza dell'intervento è stato quello di diminuire le sollecitazioni esterne potenzialmente alteranti e irreversibili rispetto all'equilibrio della struttura tela /preparazione-colore e tensione/ telaio.

Prima di arrivare al consolidamento si è cercato di capire il grado di acidità della tela, avendo a disposizione la possibilità di una stima puntuale; la misurazione dell'acidità è avvenuta infatti su tre aree del tessuto: sui due angoli inferiori e su quello in alto a sinistra, delimitando per ciascun rilevamento un'applicazione certa di quantità di liquido su una superficie delimitata e diversa per ogni rilevamento (tav. VIII, fig. 35).

La procedura ha previsto l'irrorazione e la raccolta di quattro soluzioni a ph certo (4-5,30-6,30-7) nelle tre aree; una volta prelevati i liquidi di risulta, sono stati misurati con piaccametro e rilevate le variazioni. I risultati hanno evidenziato che il ph iniziale delle soluzioni a ph certo è calato per il ph 7-6,30-5,30 mentre è salito per il ph 4, fino ad arrivare a un ph di 4,06. Il risultato indicativo nelle tre aree è stimabile in un ph variabile tra ph 4,06 e 5,21.

Dopo il trattamento di deacidificazione, si sono ripetute le misurazioni con soluzioni di partenza ph 4 e ph 5,30, senza variazioni sostanziali.

Il prodotto deacidificante applicato ha apportato 'riserva alcalina', trattandosi di *Proprionato di calcio* in soluzione satura idroalcoolica con ph 8, distribuito in 2 litri di liquido tramite nebulizzazione con 7 grammi di prodotto disciolto, su 8,61 mq di tela.

Non si esclude che in futuro possa avvenire un leggero aumento del ph, ma è importante che l'apporto di 'riserva alcalina' conferito dal *Proprionato di calcio* in ambiente acido, possa portare ad un rallentamento dell'acidificazione della tela e quindi del suo degrado. Il prodotto non è nuovo al restauro perchè tradizionalmente impiegato per la deacidificazione nel restauro delle opere su carta.

Questo trattamento, (che era stato già eseguito sulla *Madonna della Misericordia*), è da ritenersi funzionale anche e soprattutto per un beneficio da subito apprezzabile: la tela una volta trattata, trascorso qualche giorno, ha infatti perduto la rigidezza, sono aumentate la plasticità e la morbidezza del filato e di conseguenza l'elasticità. Questo dato esperenziale, è stato ritenuto utile per determinare le modalità del consolidamento della tela e degli strati pittorici, e per recuperare superficie del tessuto al fine di diminuire i rilievi della crettatura rialzata. Recuperare la crettatura ha significato: una completa adesione degli strati pittorici alla tela, una facilitazione successiva delle operazioni di pulitura e assottigliamento delle patine e delle vernici e infine il miglior recupero di lettura estetica.

Aver ottenuto un recupero di morbidezza del tessuto ha infine contribuito a ridurre in fase di consolidamento la percentuale utile di prodotto consolidante, la quantità di calore e di pressione durante il sottovuoto necessario per riattivare il consolidante e migliorare l'aspetto della pellicola pittorica sollevata.

Consolidamento della tela e degli strati pittorici

Un principio di cautela e di minor invasività possibile ci ha condotto a scegliere di operare il consolidamento in sottovuoto: la tela è stata posizionata con la faccia dipinta rivolta sul tavolo ricurvo, su un foglio di *melinex* appoggiato su un tessuto non tessuto ammortizzante e con funzione di veicolare l'aria; sono state tagliate a misura le fasce in tessuto poliestere, disposte in modo discontinuo sul perimetro per consentire di mettere in tensione la tela in fase di sottovuoto.

Quest'operazione è stata preceduta, una volta liberato e pulito il perimetro originale dalle vecchie fasce di tela di tensionamento, da un consolidamento con *Plexisol* della sola fascia di tela non ricoperta dagli strati pittorici e solamente interessata dai fori delle inchiodature per rinforzare quella parte di tessuto originale lacerato e infragilito. È stato poi eseguito un intervento di fissaggio delle sfrangiature e lacerazioni con l'incollaggio di fasce di tela poliestere trasparenti, fatte aderire con la resina *Plestol*, diluita con solvente aromatico e resistente al calore, la cui presenza non sarebbe stata danneggiata dalle successive applicazioni sia delle fasce provvisorie per la messa in tensione, sia delle fasce di tela definitive per il montaggio su telaio, da incollarsi con resina termoplastica *Beva.*

La procedura di riadesione degli strati pittorici, ha previsto l'applicazione del consolidante prima sui quattro angoli; dopo l'asciugatura, sono state incollate le quattro strisce di tela poliestere; è stato eseguito il tensionamento dei quattro lati perimetrali di tela originale, e poi sono state fissate le fasce in poliestere con spillatura sul perimetro in legno del tavolo, in modo da dilatare il tessuto lungo i lati, quindi successivamente, è stato steso il prodotto consolidante a pennello lungo le fasce perimetrali del dipinto fra angolo e angolo, e dopo l'asciugatura sono state fatte aderire le successive fasce di tensionamento. Dopo questa parziale applicazione del consolidante, la tela è stata tensionata e fermata completamente, tramite spillatura, sui bordi in legno del tavolo. Le strisce di tela discontinue permettono di non ostacolare la dilatazione dei fili della trama lungo i lati di perimetro del dipinto in fase di tensione. Con il dipinto finalmente in tensione è stata completata la stesura del consolidante (tav. VIII, fig. 36, 37).

Nel frattempo è stato preparato il tavolo per il sottovuoto con nylon lungavita e plastilina per la sigillatura. Per l'uniformità di aspirazione sono stati inseriti dei condotti tubolati rigidi di aspirazione, raccordati perimetralmente con un ulteriore anello tubolare e collegato alla pompa da vuoto. Passate circa dodici ore dalla stesura del consolidante, presente ancora una parte di solvente, sulla superficie della tela è stata nebulizzata una leggera quantità di acqua, quindi, una volta chiuso il sacco, è stata azionata la pompa per l'aspirazione. Ottenuto il vuoto è stato somministrato il calore attraverso una lampada a infrarossi, montata su apposito carrello in alluminio; il calore apportato è stato monitorato con un termometro a infrarossi a rilevamento superficiale (tav. VIII, figg. 38, 39 e 40).

Il sottovuoto è stato realizzato con pressione di circa 5 etti a cmq, il consolidante impiegato è *Plexisol* al 10% in peso in solvente apolare, e la temperatura applicata è stata di 50°/55°.

La pulitura della superficie dipinta

Dopo l'asciugatura, una volta aperto il sacco, si è provveduto alla svelinatura della superficie dipinta; verificata la perfetta adesione della pellicola pittorica e l'uniforme e apprezzabile abbassamento della crettatura, si è dato inizio alle operazioni di pulitura della superficie dipinta.

La tela è stata montata su un grande compensato di appoggio e posta in verticale per i test di pulitura; questi hanno evidenziato che le vernici ingiallite iniziavano ad assottigliarsi con una forza dissociante corrispondente tra fd 48 e fd 36, quindi si trattava di comuni vernici naturali ancora reversibili con comuni solventi alcolici, probabilmente vernici a base di resina damar.

La pulitura è stata condotta con solvent-gel a base di alcool benzilico e alcool etilico.

Le vernici degli ultimi restauri sono risultate molto disomogenee e sottili e sono state asportate con applicazioni veloci. Le campiture a base di lacca rossa di verde rame e gli incarnati sono stati puliti con risultati soddisfacenti. Risultati non ancora completi e insoddisfacenti erano da segnalare su tutto lo sfondo del cielo azzurro e sul cielo e le nuvole dietro l'Eterno (tav. IX, figg. 41, 42). Si percepivano molte colature di cera scura anche se non più in rilievo, sopra una stesura bruna leggermente pigmentata di az-

zurro e grigio, stesa a pennello a scontornare le figure ma spesso imprecisa e data in maniera da far scorgere le gocciolature di cera sopra l'azzurro originale sottostante (tav. IX, fig. 43).

Su queste zone del dipinto, le prove di pulitura si sono orientate su chelanti con ph intorno al 7, efficaci e non aggressivi. Durante queste applicazione la pellicola di ridipintura si staccava generando una gomma apparentemente insolubile, che poi si scioglieva definitivamente alternando gel a base di alcool benzilico e gel chelante (*citrato* a ph 7).

Durante questa fase della pulitura si è potuto osservare che la natura della ridipintura era una tempera a colla animale e pigmento; ciò ha consentito di recuperare integralmente lo splendore del cielo a lapislazzuli (tav. IX, figg. 44, 45 e 46).

La stesura verde-bruna piuttosto opaca che ricopriva il manto verde della Maddalena, fino al piano del pavimento e allo scalino dove si trasformava in vernice ambrata, è stata oggetto di un prelievo stratigrafico (cfr. Spampinato) la cui analisi ha confermato, come si sospettava dopo la semplice analisi ottica, che si trattava di una vernice pigmentata che si depositava sullo strato originale e lo invadeva attraverso la crettatura. La rimozione della stesura di ridipintura ha fatto emergere molte parti del manto verde con pieghe in luce del tessuto e parti in ombra ormai fortemente svelate e consunte che avevano compromesso parte del cangiantismo cromatico della seta verde; in questo caso la rimozione è avvenuta con un gel a base di dimetilsolfossido, e uno con alcool etilico, alternati (tav. IX, figg. 47, 48).

Risanamento del supporto

Conclusa la pulitura, con il dipinto disteso sul tavolo, ha avuto inizio il risanamento degli strappi, lacerazioni, e mancanze di tela originale.

Quest'operazione di completamento superficiale del tessuto originale si è avvalsa di una tecnica minuziosa di riadesione e intreccio dei fili da saldare e ha messo in opera prodotti coerenti con la natura dei materiali originali e con la massima garanzia di reversibilità, garantendo al contempo, la tenuta alle sollecitazioni, in vista del tensionamento su telaio.

Il metodo adottato è noto come Metodo di Heiber: attraverso l'uso del microscopio ottico, si intrecciano le fibre dei fili, si applica un punto di colla e si utilizza il termocauterio per l'adesione definitiva. (*Minimo intervento conservativo* 2005, pp. 88-89).

Si tratta di un'adesione filo a filo e a volte intrecciando anche gli stessi fili recisi: quelli originali e quelli della toppa da inserire. La colla è una miscela di colla di storione e amido. L'estrema compatibilità di una colla acquosa con l'igroscopicità dei fili di lino, assicurano un eccellente risultato. La minima umidità applicata consente inoltre di orientare i fili e avvicinarli e anche i più fragili, se inumiditi diventano più resistenti e utilizzabili. Il nostro lavoro ha adottato anche una variante: a volte per sopperire alla mancanza o alla consunzione di un filo, si è aggiunta polvere di tela antica che ha contribuito ad armare l'incollaggio (tav. XI, figg. 49, 50 e 51).

Quest'operazione si è svolta con il colore a vista, poi, capovolta la tela sul tavolo, gli inserti sono stati rinforzati con l'adesione di piccoli veli di tela sintetica da 13 grammi al mq, fatti aderire con *Plestol* addensato e riattivato con butilacetato; si è trattata di una precauzione sia per aumentare la tenuta, sia per limitare nel tempo l'azione igroscopica dell'umidità dell'aria sull'incollaggio, agendo come barriera.

Le prove di reversibilità effettuate su campioni hanno dimostrato che una semplice 'spellatura' a secco è sufficiente a rimuovere i veli. La stessa metodologia è stata applicata per i grossi inserti, nei due angoli in alto, dove il dipinto aveva subito il taglio di due porzioni triangolari di tela originale. I due inserti sono stati ottenuti da una vecchia tela di foderatura recuperata, molto simile a quella originale, e fatti aderire con lo stesso metodo d'incollaggio, filo a filo. Anche in questo caso l'incollaggio è stato 'doppiato' con l'adesione di due veli di tela poliestere e con l'applicazione di Plestol riattivato poi con il *Butilaceto*. Si è trattato di una foderatura localizzata dei due inserti e parte di una fascia di tela originale.

Restauro estetico: la stuccatura

L'intervento d'integrazione plastica delle lacune ha cercato di mimetizzare le lacune del colore, attraverso l'uso di gesso di Bologna e colla di coniglio adeguatamente modellato secondo l'andamento plastico della superficie originale, applicato per velature di gesso, fatte asciugare sotto la pressione di sacchetti di pallini di piombo, in modo da evitare l'interferenza dell'umidità del gesso con l'incollaggio degli inserti di tela. La rasatura e l'imitazione di superficie sono state ottenute posizionando il dipinto sotto una luce radente.

Restauro estetico: il ritocco pittorico e la verniciatura

Le lacune stuccate hanno ricevuto una prima integrazione cromatica tonale, quindi in vista dell'intervento di ritocco pittorico con i colori a vernice, la superficie dipinta è stata verniciata con una prima verniciatura con resina *Regalrez gloss* a pennello. La scelta di questa vernice è stata motivata dalla necessità di limitare il più possibile l'azione acida della vernici naturali. Una volta applicata come prima verniciatura, si è proceduto al livellamento e alla saturazione della superficie dipinta mediante stesura di vernice *Chetonica K80*, applicata a pennello (tav. X, figg. 52, 53).

Il ritocco pittorico con i colori a vernice è stato condotto per punti e velature, sulle piccole abrasioni di colore originale e sulle macchie lasciate dalle gocciolature di cera sul cielo e sulle abrasioni presenti nella parte bassa del dipinto in corrispondenza delle vesti delle due sante. Sulle stuccature delle lacune di colore e sugli inserti è stata adottata la tecnica della selezione cromatica.

La verniciatura finale è stata realizzata per nebulizzazione, collocando il dipinto sotto una tenda in nylon per far distribuire la vernice in modo uniforme e senza dispersioni nell'ambiente. Impiegando resina *Chetonica K80* è stata omogeneizzata la precedente stesura a pennello e la saturazione del ritocco pittorico con quella della superficie dipinta originale. La verniciatura finale è stata ottenuta applicando nuovamente la vernice *Regalrez* per nebulizzazione, addizionata con una piccola quantità di cera microcristallina sciolta a bagnomaria per ottenere un lieve ammorbidimento della brillantezza della superficie dipinta.

Disegni preparatori per la *Pala di Murano*

1 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1284 E, 363×258 mm
Carboncino, rialzi di gesso bianco, su carta preparata grigio chiaro

2 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1777 E, 1592×1125 mm
Carboncino, con rialzi di gesso bianco, su carta preparata grigio chiara

3 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1778 E, 1580×1130 mm
Carboncino, con rialzi in gesso bianco, su carta preparata grigio chiara



1



2



3

Disegni preparatori per la *Madonna del Santuario*

4 *Madonna del Santuario*. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (in deposito dal Duomo di San Martino), 1509

5 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 483 E, 352×188 mm
Carboncino, rialzi di bianco, quadrettatura a carboncino, su carta preparata grigio chiara

6 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 458 E, 390×236 mm
Carboncino, con rialzi di gesso bianco, su carta preparata grigio chiara



4



5



6

7 Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum, inv. I 563 N 140 (PK), 387×276 mm
Carboncino, con rialzi di gesso bianco e giallo, su carta preparata ocra

8 Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum, inv. I 563 N 150 (PK), 205×158 cm
Carboncino, con rialzi di giallo e bianco, su carta preparata grigio-marroncino



7



8

9 *Madonna della Misericordia*. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi. Particolare degli astanti di sinistra

10-11 Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum, inv. I 563 M 3, recto-verso (PK), 287×197 mm. Sanguigna

12-13 Collezione privata (immagine per gentile concessione di Sotheby's New York), 270×196 mm. Sanguigna

14 Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum, inv. I 563 M 146 (PK), 274×212 mm. Carboncino, con rialzi di gesso bianco, su carta preparata grigia

15-16 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 14431 F recto-verso. Sanguigna



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19

17 Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum, inv. I 563 N 128 (PK), 292×218 mm. Carboncino e sanguigna.

18 Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum, inv. I 563 M 162 (PK), 168×211 mm. Carboncino e sanguigna.

19 *Madonna della Misericordia*. Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi. Particolare degli astanti di destra.

20 Generale a luce visibile
21 Generale in infrarosso falso-colore


20


21

22 Intero del retro prima del restauro
23-24 Particolare deglle toppe e dei margini antichi
25 Intero del retro durante il restauro
26 Particolare della Maddalena a luce radente prima del restauro
27 Particolare della Maddalena a infrarossi
28 Particolare del paesaggio a infrarossi
29 Saggio di pulitura della ridipintura e evidenziazione delle gocciolature di cera



22



23



24



25



26



27



28

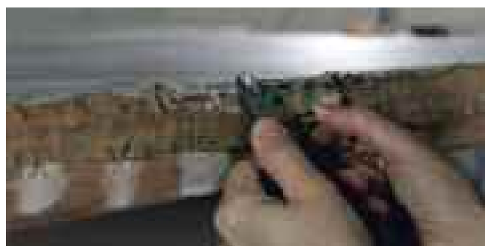


29

30 Velinatura del dipinto
31 Smontaggio della tela dal telaio
32 Srotolamento della tela sul tavolo ricurvo
33 Visione dell'insieme della tela sul tavolo da lavoro
34 Rimozione delle strisce perimetrali antiche
35 Rilevamento per la misurazione dell'acidità
36 Tensionamento della tela sul tavolo ricurvo
37 Stesura del plexisol per il consolidamento
38 Allestimento del sacco di nylon per il sottovuoto
39 Riattivazione del plexisol con il calore a lampada infrarossi
40 Particolare della Sant'Anna prima e dopo il miglioramento di superfice



30



31



32



33



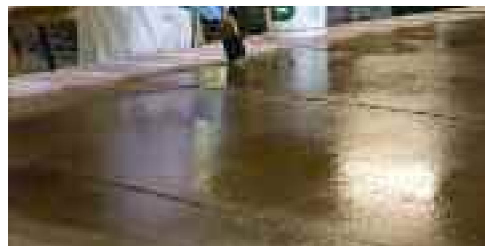
34



35



36



37



38



39



40

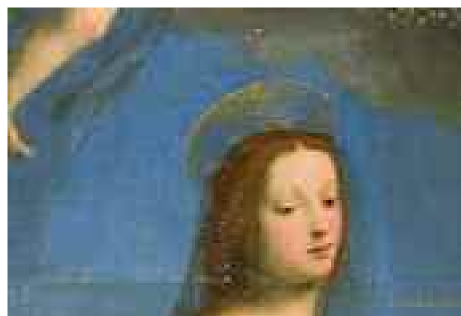
41 Prova di pulitura della mano del Dio Padre
42 Prova di pulitura del volto del Dio Padre
43 Prova di pulitura della mano della Maddalena
44 Prova di pulitura della Sant'Anna
45-47 Prova di pulitura della Maddalena
48 Prova di pulitura del paesaggio


41


42

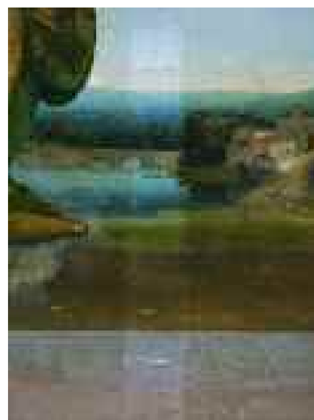

43


44

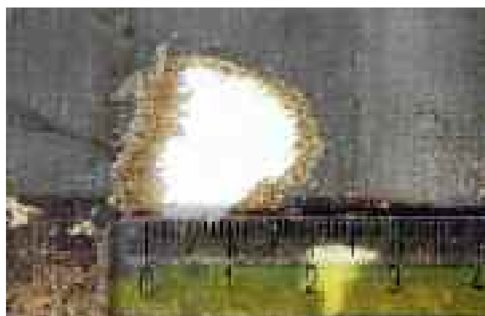

45


46


47


48

49-51 Sequenza di preparazione e incollaggio dell'inserto
52 Intero del dipinto prima del ritocco
53 Particolare della Maddalena prima del ritocco


49


50


51


52


53

54 *Madonna della Misericordia*, dopo il restauro
55 *Eterno con le sante Maddalena* e *Caterina in estasi*, dopo il restauro



54



55

BIBLIOGRAFIA

BALDINUCCI-BAROCCHI 1974-1975
F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le Belle Arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, [ristampa anastatica, Firenze 1845, con due volumi di appendici a cura di P. Barocchi, indice a cura di A. Boschetto], Firenze 1974-1975

BARACCHINI-CALECA-CALDERONI MASETTI 1973
C. Baracchini, A. Caleca, A. R. Calderoni Masetti, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973

BARBOLANI DI MONTAUTO 2011
N. Barbolani di Montauto, *Le iscrizioni sui disegni della collezione di Francesco Maria Niccolò Gabburri*, in *Sixièmes rencontres internationales du Salon du Dessin 2011. Les marques de collections II*, atti del colloquio a cura di P. Fuhring (Parigi, Salon du Dessin, 30-31 marzo 2011), Paris 2011, pp. 45-56

BARKER-BRIGSTOCKE-CLIFFORD 2000
N. Barker, H. Brigstocke, T. Clifford, *'A Poet in Paradise'. Lord Lindsay and Christian Art*, catalogo della mostra a cura di A. Weston-Lewis (Edimburgo, The National Gallery of Scotland, 25 agosto-19 novembre 2000), Edimburgh 2000

BARRI 1671
G. Barri, *Viaggio pittoresco. In cui si notano distintamente tutte le Pitture famose de' più celebri Pittori, che si conservano in qualsivoglia Città dell'Italia*, Venezia 1671

BATTEZZATI 2009
C. Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in 'Concorso', 3, 2009, pp. 6-23 e *Antologia*, ivi, pp. 24-98

BELLI 1952
I. Belli, *Guida di Lucca*, Lucca 1952

BELLI BARSALI 1984
I. Belli Barsali, *Per Stefano Tofanelli «primo pittore di sua altezza imperiale»*, in *Il principato napoleonico dei Baciocchi (1805-1814). Riforma dello stato e società*, atti del convegno internazionale (Lucca, 10-12 maggio 1984), a cura di V. Tirelli, Lucca 1986, pp. 375-403

BELLI BARSALI 1988
I. Belli Barsali, *Lucca. Guida alla città*, Lucca 1988

BELLI BARSALI 2004
Isa Belli Barsali per la città di Lucca scritti scelti dal 1947 al 1988, a cura di M. T. Filieri, Lucca 2004

BENEZIT 2012
Benezit Dictionary of British Graphic Artists and Illustrators. Volume 2 Lanc-Zobe, Oxford 2012

BERENSON 1896
B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance, with an index to their works*, New York-London 1896

BERENSON 1903
B. Berenson, *The Drawings of Florentine Painters classified criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art, with a copious catalogue raisonné*, v. I, London 1903

BERENSON 1961
B. Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, [edizione riveduta e ampliata dall'autore, a cura di N. Mariano, L. Vertova Nicolson] Milano 1961

BERTOLINI CAMPETTI-MELONI TRKULJA 1968
Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca. La villa e le collezioni, a cura di L. Bertolini Campetti, S. Meloni Trkulja, Lucca 1968

BIRKE-KERTÉSZ 1992
V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, I, Wien-Köln-Weimar 1992

Bollettino delle Leggi 1820
Bollettino delle Leggi del Ducato lucchese, tomo IV, P. I, contenente i Decreti dal 1 gennaio al 30 settembre 1819, Lucca 1820

BORELLI 1984
E. Borelli, *Nel segno di Fra Bartolomeo. Pittori del Cinquecento a Lucca*, Lucca 1984

BORGHINI 1584 [1967]
R. Borghini, *Il riposo in cui della pittura, e della Scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1584 [Milano 1967]

BORGO 1966
L. Borgo, *Fra Bartolommeo, Albertinelli and the Pietà for the Certosa of Pavia*, in 'The Burlington Magazine', 108, 1966, pp. 463-468

BORGO 1976
L. Borgo, *The Works of Mariotto Albertinelli*, New York-London 1976

BRILLI 1996
A. Brilli, *Viaggiatori stranieri in terra di Lucca*, Cinisello Balsamo 1996

BURCHKARDT-ZAHN 1869
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. III. Malerei*, II^a edizione, a cura di A. von Zahn, Leipzig 1869

BURCKHARDT [1898] 2001
J. Burckhardt, *La pittura italiana del Rinascimento*, a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Venezia 2001

BURCKHARDT 1855
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855

BURCKHARDT 1952
J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, traduzione di P. Mingazzini, F. Pfister, Firenze 1952

BURCKHARDT-BODE 1879
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. III. Malerei*, IVª edizione, a cura di W. Bode, Leipzig 1879

CALÌ 2000
M. Calì, *La pittura del Cinquecento*, Torino 2000

CAMPETTI 1909
P. CAMPETTI, *Catalogo della Pinacoteca comunale di Lucca (nel Palazzo Ducale)*, Lucca 1909

CAVALCASELLE-CROWE 1908
G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia. dal secolo II al secolo XVI*, v. X: *Bernardino Pinturicchio, lo Spagna, scuola del Perugino, Fungai, Pacchiarotti e Pacchia, Peruzzi e Beccafumi, Lorenzo di Credi e Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo della Porta*, Firenze 1908

CHANTILLY 1995
Dessins italiens du musée Condé à Chantilly. I. Autour de Pérugin, Filippino Lippi et Michel-Ange, catalogo della mostra a cura di A. Lefébure (Chantilly, Musée Condé, 4 ottobre 1995-8 gennaio 1996), Paris 1995

CIARDI 1981
R. P. Ciardi, *Il principe incostante. Storia di un sovrano, di una commissione e di una collezione nella Lucca del primo Ottocento*, in 'Actum Luce. Istituto Storico Lucchese', 10, 1981 (1982), pp. 19-44

CIARDI 1981
R.P. CIARDI, *Il Principe incostante: storia di un sovrano, di una commissione e di una collezione nella Lucca del primo Ottocento*, in «Actum Luce», 1-2 (1981), pp. 19-45

CIATTI-CASTELLI-PARRI 1999
M. Ciatti, C. Castelli, M. Parri, *"Annunciazione". Fra' Bartolomeo (Firenze 1473-1517): Volterra, Cattedrale*, in 'OPD. Restauro', 10, 1998 (1999), pp. 191-197

COLLOBI RAGGHIANTI 1974
L. Collobi Ragghianti, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze 1974

CONCIONI-FERRI-GHILARDUCCI 1988
G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *I Pittori Rinascimentali a Lucca. Vita, Opere, Committenza*, Lucca 1988

CROWE-CAVALCASELLE 1866
J. A. Crowe-G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, v. III, London 1866

CROWE-CAVALCASELLE-BORENIUS 1914
J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century*, v. VI: *Sienese and Florentine Masters of the Sixteenth Century*, a cura di T. Borenius, London 1914

Della Vita e delle opere 1879
Della Vita e delle opere del pittore Michele Ridolfi, a cura di M. Ridolfi ed E. Ridolfi, in RIDOLFI 1879, pp. I-LXXIII

ELLIS 1990
Ch. Ellis, *Two drawings by Fra Bartolommeo*, in 'Paragone. Arte', 41, 1990, pp. 3-19

ELLIS 1995
Ch. S. Ellis, *Fra Bartolommeo, a problematic landscape drawing, and the repetition of the painted landscape image*, in 'Paragone. Arte', 46, 3ª ser., 1995, pp. 3-17

ELLIS 1998
Ch. S. Ellis, *Fra Bartolommeo's depiction of the Sainte-Baume*, in 'Paragone. Arte', 49, 3ª ser., 1998, pp. 39-47

ERHARD 1965
J. Erhard, *Montesquieu critique d'art*, Paris 1965

ESKERDJIAN 2014
D. Eskerdjian, *Simple pleasures*, recensione a *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, in 'Apollo', 153, 625, 2014, pp. 116-117

FAHY 1974
E. Fahy, *A 'Holy Family' by Fra Bartolommeo*, in 'Bulletin Los Angeles County Museum of Art', 22, 1974, pp. 8-17

FERRETTI 1977
M. Ferretti, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1920*, catalogo della mostra a cura di W. Settimelli, F. Zevi (Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), Firenze 1977, pp. 116-147

FERRETTI 1978
M. Ferretti, *Politica di tutela e idee sul restauro nel Ducato di Lucca*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 8, 1978 (1979), pp. 73-98

FILIERI 1984
M.T. Filieri, *La "politica dei beni culturali" durante il Principato dei Baciocchi 2* in *Il Principato Napoleonico dei Baciocchi (1805-1814). Riforma dello stato e società*. Catalogo della mostra (Lucca, 9 giugno-11 novembre 1984), Roma 1984, pp. 189-205

FILIERI 1999
M.T. Filieri, *Progetti per un Museo a Lucca: da Stefano Tofanelli a Michele Ridolfi* in *Fine di uno Stato: il Ducato di Lucca (1817-1847). La cultura*. Atti del Convegno (Lucca, 1997), in «Actum Luce», 28 (1999), 1/2, pp. 107-129

FILIERI 2000
M. T. Filieri, *Progetti per un museo a Lucca: da Stefano Tofanelli a Michele Ridolfi*, in 'Actum Luce', 28, 1999 (2000), 1/2, pp. 107-129

FILIERI 2001
M.T. Filieri, *Per una storia della formazione delle collezioni museali lucchesi*, in *Lucca città d'arte e i suoi archivi. Opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, a cura di M. Seidel e R. Silva, Venezia 2001, pp. 405-414

FILIERI 2003
M. T. Filieri, *San Romano e San Girolamo. Restauro e riuso*, in 'Luk', n. s., 2, 7/8, 2003, pp. 40-44

FILIERI 2005
M. T. Filieri, *La chiesa di San Romano. I restauri*, in 'Architetture Lucca', 2, 2005, pp. 88-89

FILIERI 2008
M. T. Filieri, *"…della necessità di riunire i quadri già celebri in un pubblico stabilimento". Le collezioni artistiche lucchesi e la nascita dei Musei Nazionali*, in *Trasformazioni, restauri, tutela. Lucca tra Ottocento e Novecento*, a cura di R. Mannocci, Lucca, 2008, pp. 78-88

FIRENZE 1940
Mostra del Cinquecento Toscano in Palazzo Strozzi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, aprile-ottobre 1940)

FIRENZE 1986
C. Fischer, *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola*, Firenze, 'Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi' 66, 1986

FIRENZE 1988
Fra Bartolomeo. La Pietà di Pitti restaurata, catalogo della mostra a cura di M. Ciatti, S. Padovani (Firenze, Palazzo Pitti, 26 marzo 1988), Firenze, 1988

FIRENZE 1996
L'età di Savonarola: Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco, catalogo della mostra a cura di S. Padovani (Firenze, Palazzo Pitti e Museo di San Marco, 25 aprile-28 luglio 1996), Venezia 1996

FIRENZE 1996-1997
L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530, catalogo della mostra a cura di A. Cecchi, A. Natali (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre 1996-6 gennaio 1997), Venezia 1996

FIRENZE 2014
Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento, catalogo della mostra a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso (Firenze, Galleria degli Uffizi, 17 giugno-2 novembre 2014), Firenze 2014

FISCHER 1982 PER G 2/20
C. Fischer, *Remarques sur "Le Marriage mystique de sainte Catherine de Sienne" par Fra Bartolommeo*, in 'Revue du Louvre', 32, 1982, pp. 167-180

FISCHER 1989
C. Fischer, *Fra Bartolommeo's landscape drawings*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz', 33, 2/3, 1989, pp. 301-342

FLEMING 1958
J. Fleming, *Mr. Kent, Art Dealer, and the Fra' Bartolommeo Drawings*, in 'Le Connoisseur', 141, 1958, p. 227

FORLANI TEMPESTI 1972
A. M. Forlani Tempesti, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milano 1972

FRANKLIN 2001
D. Franklin, *Painting in Renaissance Florence: 1500-1550*, New Heaven-London 2001

FRANTZ 1879
E. Frantz, *Fra Bartolommeo della Porta. Studie über die Renaissance*, Regensburg 1879

FREEDBERG 1961
S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge (Mass.) 1961

FREY 1892
C. Frey, *Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente Notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino*, Berlin 1892

GABBURRI [CIRCA 1730-1742]
F. M. N. Gabburri, *Vite di pittori*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Codice Palatino E.B.9.5, v. II [C-F]

GABELENTZ 1922
H. von der Gabelentz, *Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance*, 2 voll., Leipzig 1922

GADDI 2008
L. GADDI, *Pitture su fondo oro del purista Michele Ridolfi*, in «Artista. Critica dell'arte della Toscana» (2008), pp. 6-27

GALLI MICHERO 2002
Un restauro per Fra' Bartolomeo, a cura di L. M. Galli Michero, Milano, 'Quaderni di studi e restauri. Museo Poldi Pezzoli', 2002

GATTESCHI 1993
R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo. Scultore e architetto del Cinquecento*, Firenze 1993

Giannoccolo 2007
L. Giannoccolo, *Samuele Jesi (1788-1853) incisore*, s. l., 2007

Giorgi 1971
G. Giorgi, *Le chiese di Lucca. San Martino*, Lucca 1971

Giusti 1997
P. Giusti, *Vicende, in breve, della Commissione sopra le Belle Arti e della formazione della "Reale Galleria"* in *Fine di uno Stato: il Ducato di Lucca (1817-1847). La cultura*. Atti del Convegno (Lucca, 1997), in «Actum Luce», 28 (1999), 1/2, pp. 131-137

Giusti 2001
M.A. Giusti, *Rinnovamento barocco e restauri della chiesa di San Romano a Lucca*, in *Opere e giorni*, a cura di K. Bergoldt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 645-654

Giusti Maccari 2009
P. Giusti Maccari, Lucca pittrice nelle sue chiese*: dalla sua scrittura al presente*, in *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, a cura di E. Pellegrini, Pisa 2009, pp. 327-452

Grammatica 1736
G. Grammatica, *Guida sacra alle chiese di Lucca Per tutti gli anni del Signore, nella quale si contengono le Feste Stabili e Mobili di tutto l'Anno, Processioni, Indulgenze, Corpi Santi, Reliquie insigni, Fondazioni, e Pitture delle Chiese*…, Lucca 1736 [prima edizione: 1734]

Gruyer 1886
G. Gruyer, *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, Paris 1886

Holst 1974
C. von Holst, *Fra Bartolomeo und Albertinelli. Beobachtungen zu iher Zusammenarbeit am Jüngsten Gericht aus Santa Maria Nuova und in der Werkstatt von San Marco*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 18, 3, 1974, pp. 273-318

Humburg 1975
H.M. Humburg, *Der Kupfersecher Moritz Müller-Steinla und seine Zeitgenossen*, in 'Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart', 43, 1975, pp. 77-96

Humfrey 1990
P. Humfrey, *Fra Bartolommeo, Venice and St. Catherine of Siena*, in 'The Burlington Magazine', 132, 1990, pp. 476-483

Incerpi 1982
G. Incerpi, *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi del Periodo Lorenese*, in *Gli Uffizi: Quattro secoli di una Galleria*. Convegno internazionale di studi (Firenze, 1982), *Fonti e documenti*, Firenze, 1982, pp. 313-357

Knapp 1903
F. Knapp, *Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco*, Halle 1903

Knapp 1907
F. Knapp, ad vocem, *Albertinelli, Mariotto di Bigio di Bindo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Künstlerlexiko der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, v. I, 1906, pp. 213-215

Kugler 1837
F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, v. I, Berlin 1837

Kugler 1842
F. Kugler, *Handuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842

L'età di Savonarola 1996
L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco, Marsilio, Venezia 1996

Langmuir 2014
E. Langmuir, recensione a *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, in 'The Burlington Magazine', CLVI, 2014, pp. 772-774

Lanzi 1795-1796
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano del Grappa 1795-1796

Lanzi-Capucci [1809] 1968
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Art fin presso al fine del XVIII secolo*, Firenze 1968

Lanzi-Levi [1778-1789 circa] 2002
L. Lanzi, *Taccuino di Roma e di Toscana (1778-1789 circa)*, a cura di D. Levi, Pisa 2002

Lucca 2004
Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento, catalogo della mostra a cura di M. T. Filieri (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004), Cinisello Balsamo (Milano) 2004

Lucidi 2014
D. Lucidi, *Contributi a Baccio da Montelupo scultore in terracotta*, in 'Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna', 19, XVIII, 2013 (2014), pp. 51-102

Lücke 1876
H. Lücke, *Fra Bartolommeo*, Leipzig 1876

Maggini 1977
E. Maggini, *Disegni di Fra' Bartolomeo*, Firenze 1977

Mansi 1836
Giovan Domenico Mansi, *Diario sacro delle chiese di Lucca … accomodato all'uso dei tempi presenti ed accresciuto di molte notizie storiche del nostro paese dall'ab. Dom. Barsocchini*, Lucca 1836

Marchese 1846
V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle arti*, v. II, Firenze 1846

Marchese 2010-2011
C. Marchese, *Michele Ridolfi e il restauro dei dipinti a Lucca (1819-1854)*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa, Scuola di Dottorato in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo (22° ciclo 2007-2009), 2010

Marchese 2012
C. Marchese, *Lucca, due percorsi paralleli: le vicende conservative e i restauri ottocenteschi dei due dipinti di Fra Bartolomeo in San Romano*, in 'Polittico: studi della Scuola di specializzazione e del Dottorato di ricerca in Storia delle arti visive e dello spettacolo dell'Università di Pisa', 6, 2012, pp. 153-184

Marchiò 1721
V. Marchiò, *Il forestiere informato delle cose di Lucca*, Lucca 1721

Marmottan 1901
P. Marmottan, *Les arts en Toscane sous Napoléon. La Princesse Élisa*, Paris 1901

Martini [1725-1745] 1969
G. C. Martini, *Viaggio in Toscana (1725-1745)*, traduzione di O. Trumpy, Modena 1969

Mazzarosa 1827
A. Mazzarosa, *Estratto di lettera del sig. Antonio Mazzarosa di Lucca al Sig. Pietro Giordani. Intorno ad una tavola di Fra Bartolommeo da S. Marco disegnata dal sig. Samuel Jesi*, in 'Antologia. Giornale di scienze lettere arti', XXVI, 1827, pp. 132-135

Mazzarosa 1828
Due lettere del marchese Antonio Mazzarosa al signore Pietro Giordani, Lucca 1828

Mazzarosa 1841
Opere del marchese Antonio Mazzarosa, t. I, Lucca 1841

Mazzarosa 1843
A. Mazzarosa, *Guida di Lucca e dei luoghi più importanti del Ducato*, Lucca 1843

Mazzotta 2012
A. Mazzotta, *Giovanni Bellini's Dudley Madonna*, London 2012

Minimo intervento conservativo 2005
Minimo intervento conservativo nel restauro dei dipinti, Atti del Secondo Congresso Internazionale Colore e Conservazione - Materiali e metodi nel restauro delle opere policrome mobili, Atti del convegno (Thiene, Vicenza, 29-30 ottobre 2004), a cura di Cesmar 7, Edizioni il Prato, Padova 2005, pp. 88-89

Missirini 1834
Di un quadro insigne rappresentante la Madonna della Misericordia di Fra Bartolomeo di S. Marco e dell'incisione eseguitane da Giuseppe Sanders esposizione di Melchior Missirini, Firenze 1834

Monaco 2014
A. M. Monaco, *Giacomo Barri "francese" e il suo* Viaggio pittoresco d'Italia. *Gli anni a Venezia di un peintre-graveur scrittore d'arte nel Seicento*, Firenze 2014

Montesquieu 1894
Charles-Louis de Secondat, barone di Montesquieu, *Voyages de Montesquieu*, a cura di A. de Montesquieu, Bordeaux 1894, t. I

Monza 2010
Giuseppe Longhi e Raffaello Morghen l'incisione neoclassica di traduzione 1780-1840, catalogo della mostra a cura di A. Crespi, (Monza, Arengario e Saletta Reale della Stazione, 11 aprile-16 maggio 2010), Monza 2010

Mosca 1995
Five Centuries of European Drawings. The Former Collection of Franz Koenigs, catalogo della mostra a cura di I. Danilova (Mosca, Pushkin State Museum of Fine Arts, 2 ottobre 1995-21 gennaio 1996), Milano 1995

Museo di Villa Guinigi 1968
Museo di Villa Guinigi, Lucca: la villa e le collezioni, coordinamento del catalogo L. Bertolini Campetti, S. Meloni Trkulja, Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le Provincie di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrara, Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria, Lucca 1968

Nannini 2005
A. Nannini, *La Quadreria di Carlo Ludovico di Borbone Duca di Lucca*, Lucca 2005

Nicastro 2004
B. Nicastro, Quelle parti che il pudore vuol velare. *Consigli epistolari di Antonio Canova a Michele Ridolfi*, in «Critica d'arte», serie 8, 66.2003 (2004), 20, pp. 76-83

Nicastro 2005
B. Nicastro, *Due manoscritti inediti di Michele Ridolfi. "Sul metodo dell'encausto". "Sulla tintura di panni"*, Lucca, 2005

Nicastro 2007
B. Nicastro, *Michele Ridolfi e la realizzazione dell'encausto absidale nella chiesa di Sant'Alessandro a Lucca*, in «Actum Luce», 34, 2005 (2007), 2, pp. 179-192

Padovani 2009
S. Padovani, *In margine alla mostra "Firenze e gli antichi Paesi Bassi": le 'Storie della Passione' della donazione Loeser*, in 'Arte cristiana', 853, XCVII, 2009, pp. 257-278

Pagnotta 1988
L. Pagnotta, *Bartolomeo, Fra / Bartolomeo di Paolo del Fattorino*, ad vocem, in *Dizionario biografico degli artisti*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988, II, pp. 636-637

Paris 1994
Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises, catalogo della mostra a cura di C. Fischer (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 17 novembre 1994-13 febbraio 1995), Paris 1994

Passavant 1851
J. D. Passavant, *Galerie Leuchtemberg. Gemälde-Sammlung. Seiner Kaiserl. Hoheit des Herzogs von Leuchtenberg in München*, [2ª edizione], Frankfurt am Main 1851

PELLEGRINI 2009
Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo, a cura di E. Pellegrini, Pisa 2009

PIZZI 1980
F. Pizzi, *La pinacoteca di Lucca* (1874-1948), Lucca 1980

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni del primo '500 toscano in Vaticano. Beccafumi, Fra' Bartolomeo, Sogliani*, in 'Prospettiva', 91/92, 1998 (1999), pp. 139-142

REBER-BEYERSDORFER 1891
Klassischer Bilderschatz, a cura di F. von Reber, A. Bayersdorfer, v. III, München 1891

REBER-BEYERSDORFER 1894
Klassischer Bilderschatz, a cura di F. von Reber, A. Bayersdorfer, v. VI, München 1894

RIDOLFI [1832] 1835
Sopra alcuni quadri di recente restaurati in Lucca. Ragionamento del dipintore Michele Ridolfi conservatore dei monumenti delle Belle Arti, Arti, Manifatture ec. Socio della Reale Accademia Lucchese letto nelle tornate del 25 Giugno e 27 Luglio 1832, in 'Atti della Reale Accademia Lucchese di Lettere, Arti e Scienze', VIII, 13, pp. 215-278

RIDOLFI [1834] 1837
[Intervento di M. Ridolfi, in] *Ragguaglio delle adunanze della Reale Accademia Lucchese, negli anni 1834, 1835 e 1836*, in 'Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti', IX, 1837, pp

RIDOLFI 1835
M. Ridolfi, *Intorno ad un quadro di Fra Bartolommeo da S. Marco inciso in rame dallo Steinla*, in «Il progresso delle scienze, delle lettere e delle arti», IV, 1835, v. X, pp. 318-320

RIDOLFI 1849
Sopra alcuni quadri di Lucca restaurati. Ragionamento quinto del prof. Michele Ridolfi Accademico di S. Luca. Socio ordinario dell'Accademia Lucchese di Scienza Lettere ed Arti, Lucca 1849

RIDOLFI 1877
E. RIDOLFI, *Guida di Lucca*, Lucca 1877

RIDOLFI 1878
E. Ridolfi, *Notizie sopra varie opere di Fra Bartolommeo da San Marco*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», V, 1878, pp. 81-126

RIDOLFI 1879
M. Ridolfi, *Scritti d'arte e di antichità di Michele Ridolfi Pittore* a cura di Enrico suo figlio, Firenze, Le Monnier, 1879

RIDOLFI 1879
Scritti d'arte e d'antichità di Michele Ridolfi pittore a cura di Enrico suo figlio, Firenze 1879

RIDOLFI 1882
E. Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca 1882

RIDOLFI 1899
Guida di Lucca, Lucca 1899

RIEDL 1957-1959
P. A. Riedl, *Raffaels "Madonna del Baldacchino"*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 8, 1957-1959, pp. 223-246

RILKE [1898] 1990
R. M. Rilke, *Diario fiorentino* [1898], traduzione di Giorgio Zampa, Milano 1990

RIO 1836
A.-F. Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, p. II: *Forme de l'art, Peinture*, Paris 1836

ROSINI 1843
G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti. Epoca seconda da F. F. Lippi a Raffaello*, t. IV, Pisa 1843

ROSINI 1850
G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, IIª edizione, t. III, Pisa 1850

ROSS-ERICHSEN 1912
J. Ross, N. Erichsen, *The Story of Lucca*, London 1912

ROTTERDAM 1990
Fra Bartolomeo. Master draughtsman of the High Renaissance: a selection from the Rotterdam albums and landscape drawings from various collections, catalogo della mostra a cura di C. Fischer (Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum, 16 dicembre 1990-17 febbraio 1991), Rotterdam 1990

RUMOHR 1831
C. F. von Rumhor, *Italienische Forschungen*, v. III, Berlin, 1831

RUSKIN [1883] 1903
J. Ruskin, *Epilogue* [1883] in *Modern Painters*, v. II, in *The Works of John Ruskin*, a cura di E. T. Cook, A. Weddrburn, London 1903

RUSKIN 1956
The Diaries of John Ruskin. 1835-1847, a cura di J. Evans-J. Howard Whitehouse, Oxford 1956

RUSKIN 1972
Ruskin in Italy. Letters to his parents. 1845, a cura di H. I. Shapiro, Oxford 1972

RUSKIN 1998
J. Ruskin, *Pittori moderni*, a cura di G. Leoni, A. Guazzi, Torino 1998

Steinberg 1974
R. M. Steinberg, *Fra Bartolomeo, Savonarola and a divine image*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 18, 3, 1974, pp. 319-328

Suida 1949
W. Suida, *A Catalogue of Paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota 1949

Tazartes 1988
M. Tazartes, *La pittura a Pisa e a Lucca nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988, I, pp. 325-334

Tazartes 1991
M. Tazartes, *Ipotesi di percorso per Agostino Marti*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 43-44, 1991, pp. 149-164

Tomory 1976
P. Tomory, *Catalogue of The Italian Paintings before 1800. The John & Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota 1976

Torresi 1996
A.P. Torresi, *Neo-Medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara, 1996, p. 168

Toscana 1934
Toscana, v. V di *Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane*, a cura del Touring Club Italiano, p. I, Milano 1934

Trenta 1820
T. Trenta, *Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca*, Lucca 1820

Trenta 1822
T. Trenta, *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, t. VIII, Lucca 1822

Trenta-Mazzarosa 1829
Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca di Tommaso Trenta patrizio lucchese rifatta dal marchese Antonio Mazzarosa presidente delle belle arti, Lucca 1829

Tumidei 1993
S. Tumidei, *Risarcimento lucchese: Agostino Marti e la* Sacra Conversazione *della Pinacoteca Capitolina*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 51, 1993, pp. 53-62

Turner 2003
N. Turner, *The Italian drawings collection of Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)*, in *Collecting prints and drawings, c. 1500-1750*, atti della conferenza a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick (Londra, The National Gallery, 1997), Aldershot 2003, pp. 183-204

Uffizi [1914]
I disegni di Baccio della Porta, detto Fra Bartolomeo [Firenze 1914], ser. 2ª, n. 2, di *I disegni della R. Galleria degli Uffizi*, Firenze 1912-1921

Vasari 1550 e 1568
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, v. IV, Firenze 1976

Vasari 1809
Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Illustrate con note, v. VII, Milano 1809

Vasari 1911
G. Vasari, *Vita di Fra Bartolomeo di S. Marco*, introduzione, note e bibliografia di P. Campetti, Firenze 1911

Vasari-Bottari 1759
Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino corrette da molti errori e illustrate con note, t. II, Roma 1759

Vasari-Della Valle 1791
Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino in questa prima edizione sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di Rami di Giunte e di Correzioni per opera del P. M. Guglielmo della Valle minor conventuale, Siena, 1792, t. V

Venturi 1925
A. Venturi, *La pittura del Cinquecento*, p. I, v. IX di *Storia dell'arte italiana*, Milano 1925

Venturi 1927
A. Venturi, *Studi dal vero atttaverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927

Verde-Corsi 1991
La "Cronaca" del convento domenicano di S. Romano di Lucca. Testo e note, a cura di A. F. Verde, A. Corsi, 'Memorie domenicane', n. s., 21, Pistoia 1991

Vigne 1995
G. Vigne, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris 1995

Wallace 1855
Art, Scenery and Philosophy in Europe. Being fragments from the port-folio of the late Horace Binney Wallace, Esquire, of Philadelphia, Philadelphia 1855

Wierda 2009
B. Wierda, *The True Identity of the Anonimo Magliabechiano*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz', 53, 2009, pp. 157-168

Wind 1947
E. Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo. A study of the succession of Savonarola*, in 'Gazette des Beaux-Arts', 26, 6ª ser., 1944 (1947), pp. 211-246

Zahn 1870
A. von Zahn, *Die Handzeichnungen des Fra Bartolommeo im Besitz der Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen-Weimar*, in 'Jahrbücher für Kunstwissenschaft', 13, 1870, pp. 174-206

Finito di stampare
nel mese di aprile 2015
da San Marco Litotipo, Lucca